AMERICO SCARLATTI

(CARLO MASCARETTI)

ET AB HIC ET AB HOC

XII.

Curiosità artistiche.

Quando conveniunt Domitilla, Sybilla, Drusilla,
Sermonem faciunt et ab hoc, et ab hac, et ab illa.
GUNPRECHT ad ERASMUM







TORINO
UNIONE TIPOGRAFICO-EDITRICE TORINESE
(già fratelli Pomba Librai in Principio della Contrada di Pò - 1796)
1934-XII

Torino — Tipografia Carlo Accame, Corso Regina Margherita, 46 bis.

CAPITOLO PRIMO

Edifici meravigliosi.

A tutti sono noti edifici e costruzioni che per la loro bellezza o per la immensa loro mole, od anche per qualche singolarità, come la torre pendente di Pisa e il pozzo di S. Patrizio a Orvieto, formarono e formano oggetto di universale inestinguibile ammirazione. Non, però, a quegli edifici più conosciuti e intorno ai quali si possono consultare opere anche popolari o, come dicono i Francesi, di volgarizzazione, per esempio, *Le meraviglie dell'Architettura* del Febvre, intendo dedicare questo capitolo, bensì ad altri che, oltre all'essere probabilmente sconosciuti alla maggior parte de' miei lettori, debbono il loro aspetto meraviglioso a cause assai diverse da quelle più comuni ricordate.

Sotto questo punto di vista il più mirabile edificio che sia mai sorto al mondo dev'essere stato certamente il Tempio eretto da Salomone in Ge-

rusalemme, se è vero che Dio stesso ne fu l'architetto. Il Signore, dice la Bibbia, parla a quel re: *Neque enim habitavi in domo, ex die illa qua eduxi Israel de terra Aegypti, usque in diem hanc, sed ambulavi in Tabernaculo et in Tentorio.* Stanco dunque di ambulare, gli ordinò di edificargli una stabile dimora, dandogliene in pari tempo il disegno con le misure precise delle dimensioni che doveva avere in ogni sua parte.

E il Tempio fu costruito, ma sebbene avesse avuto un architetto tanto eccelso, ciò non impedì che quella costruzione, la quale non poteva davvero non essere ammiranda, fosse parecchie volte distrutta. Ogni volta però che questo accadeva il Tempio veniva riedificato, e sempre più sontuoso. Quando fu rifatto da Giosia, questo re diede ordine che ai costruttori non si facesse il conto del danaro che per quello scopo chiedevano, affinchè nessuna considerazione li trattenesse dal far le cose con tutta la magnificenza possibile. *Non supputetur fabris argentum quod accipiunt, sed in potestate habeant et in fidei.* Dovevano essere dei gran galantuomini, e possiamo quindi immaginare di quanto splendore e di quanta ricchezza doveva rifulgere quel Tempio ogni volta che risorgeva, Iddio stesso ne aiutava sempre la ricostruzione. L'ultima che ne venne fatta sotto Erode durò soli otto anni, una cosa da nulla in confronto dei centocinquanta

che ci vollero per condurre a termine in Roma la Basilica di San Pietro, la cui costruzione fu contemporanea a ventidue Papi, e dal Bramante al Bernini vide succedersi ben tredici architetti! Ma durante quegli otto anni in cui venne riedificato il Tempio di Gerusalemme, narra Giuseppe Flavio nelle sue *Antichità Giudaiche* (lib. 14), non piovve mai se non di notte, affinchè i lavori non subissero interruzione. Contro però l'espressa proibizione dei sacri libri venne ricostruito in forma quadrata, e a questo fatto il citato scrittore attribuisce la distruzione che i Romani ne fecero, e non del Tempio soltanto, ma addirittura di tutta Gerusalemme. Parmi invece evidente, poichè questa volta la distruzione fu definitiva, che il Signore si era stancato di dare il suo aiuto ad un lavoro destinato ad essere continuamente disfatto.

Una delle cagioni che possono rendere meraviglioso un edificio, indipendentemente dalla sua grandiosità e dalla sua bellezza, è il materiale adoperato per costruirlo. Polibio ci dice che le tegole della cittadella di Ecbatana erano d'argento, e Cassiodoro assicura che Memnone costruì quella di Susa con tale sontuosità che l'oro si era in essa adoperato persino come cemento! Questa veramente pare troppo grossa, a meno che non si debba interpretare la notizia in senso allegorico, nello stesso modo che fu detto di certi

palazzi, del castello di Versailles per esempio, che la calce e la sabbia in essi usate furono stemperate col sangue del popolo. In questo senso anche molti edifici moderni possono dirsi cementati coll'oro. La Basilica di San Pietro, secondo i calcoli di Carlo Fontana, ha costato non meno di cinquecento milioni di lire valutate al suo tempo, ma quel che è peggio si è che la enorme quantità di calce in essa adoperata fu fatta coi marmi tratti dalle rovine dell'antica Roma. Intieri archi di trionfo, come quelli di Augusto e di Tiberio, templi splendidi come quello della Concordia, gran parte del Settizonio di Settimio Severo, ed altre molte superbe costruzioni e monumenti, che nel Cinquecento e nel Seicento sfidavano ancora le ingiurie del tempo, dovettero per quella Basilica prepotente trasformarsi in calcina nelle numerose fornaci erette allora in Roma a tale scopo, e nelle quali si gettarono frammenti innumerevoli di colonne e di capitelli, di bassorilievi e di fregi magnifici, e di chissà quanti capolavori scultorii che si sarebbero forse potuti ripristinare.

Tornando al cemento d'oro non metaforico di cui parla Cassiodoro e da me posto in dubbio, debbo notare per altro che la cittadella di Susa fatta erigere da Memnone non sarebbe il solo edificio nel quale siasi adoperata una malta così preziosa. Nel volume dell'anno 1624 della rac-

colta delle *Lettere ai Padri Gesuiti* (pag. 84) leggiamo che con oro erano cementati i marmi e le ceramiche che rivestivano le pareti delle sale nella reggia del Catai, e che il suo tetto era coperto di piastre d'oro foggiate a tegole; e l'anonimo autore della *Storia degli Incas* (libro IV, cap. 4 e 5) ci dice che causa principalissima della distruzione sistematica fatta dagli Spagnoli dei superbi palazzi degli imperatori peruviani fu il fatto che le pietre di quegli edifici erano cementate con bitume in cui era fuso dell'oro in proporzioni non esigue.

Ma altri cementi non meno singolari troviamo registrati nelle storie. Ammiano Marcellino (libro XXII) narra che quando si costruivano le mura di Alessandria, essendo venuta a mancare la calce, l'architetto Dinocrate adoperò per cementare le pietre... della farina! *Alexandriae omnes ambitus liceales farina respersit Dinocrates architectus.* E questo fu preso come presagio dell'abbondanza in cui sarebbero vissuti i cittadini di Alessandria. Il La Mothe Le Vayer poi, a pag. 418 del decimo tomo delle sue opere (Paris, 1669), dice che Cesare Federici, i cui scritti per altro egli non nomina, nè io sono riuscito a ripescarli, assicura che nel Tibet e in varie regioni della Cina, nella malta adoperata per cementare i muri delle pagode, veniva mescolata una certa quantità di zucchero. I muri pertanto

di quelle chiese dovevano somigliare approssimativamente a quelli del paradiso... dei bambini!

Oltre a cementi tanto curiosi, troviamo altri materiali da costruzione assai bizzarri e sorprendenti.

La famosa Torre di Porcellana che tuttora si ammira a Nankin, alta circa cento metri e sormontata da un immenso globo dorato sostenuto da un'antenna piantata in una spirale di ferro lavorato a trafori, come è noto, è tutta rivestita di fulgidissima ceramica. E quale doveva esser la sua bellezza quando i suoi nove tetti, posti uno sovra l'altro a decrescenti distanze, erano adorni agli orli con 128 lampade e 80 campanelle di bronzo, mentre altre 72 piccole campane erano sostenute dalle lunghe catene di ferro che scendevano lungo i quattro angoli dello strano edificio! Un palazzo da mettersi in un museo sotto una campana di cristallo doveva essere quello del re ebreo Acabbo, poichè, a quanto ci attesta il *Libro dei Re*, era tutto di avorio! Di un materiale assai meno ricco, ma senza dubbio più originale, è una casa costruita ai nostri giorni con muri fatti di bottiglie vuote. Roba d'America, s'intende! Ma il vanto di siffatte stramberie non è sempre stato esclusivamente americano. Nelle biografie della celebre Semiramide del Nord, Caterina di Russia, si legge di una grandiosa festa da ballo da essa data d'in-

verno, a Pietroburgo, in un palazzo ultra meraviglioso, costruito con grosse e limpidissime lastre di ghiaccio, e che illuminato « a giorno », doveva essere di uno splendore non immaginabile. Le cronache non fanno cenno di caloriferi i quali sarebbero stati evidentemente cagione di qualche grosso guaio, escluso quello di un incendio; ed è da supporre che gl'invitati, per non divenire di ghiaccio essi pure, si saranno affrettati a ballare col massimo *entrain*. Forse nessuna festa da ballo è mai riuscita altrettanto animata!

La fine che avrà fatto il fantastico ed effimero palazzo di Caterina al sopraggiungere della primavera mi fa pensare che una fine eguale doveva continuamente minacciare le case di cui parla Plinio (lib. V, cap. 5, e lib. XXXI, cap. 7) e che, egli dice, varî popoli dell'Africa Occidentale si fabbricavano con pezzi di sale ben squadrati, unendoli insieme semplicemente con acqua: *acquae ferruminantes*. Della stessa cosa aveva già fatto menzione anche Erodoto (lib. IV) descrivendo quella parte della Libia che si stendeva tra il monte Atlante e le Colonne di Ercole, e che corrispondeva quindi all'odierno Marocco: ed Erodoto notava che se in quel paese avesse piovuto, le città si sarebbero... squagliate! Strabone (lib. XVI) parla anche lui di una colonia di Babilonesi stabilitisi in Arabia che costruivano anch'essi le loro case col sale. Tante testi-

monianze parmi ci debbano indurre a non dubitare di questo fatto, e se mai a dedurne che, nei citati paesi, sale, a quei tempi doveva esservene in grande abbondanza. Tagliato a dadi o a parallelepipedi, poteva anche essere un eccellente materiale da costruzione... nei luoghi asciutti; se adesso in quegli stessi luoghi è invece divenuto abbastanza raro, questo dimostra che, d'allora in qua, le loro popolazioni ne hanno trangugiato assai.

Case mangiabili e mangiate parrebbe il colmo della bizzarria in fatto di edifici, ma una cosa non meno curiosa ci narra Bacone parlando di quelle costruite nella Scozia con pietre prese sulla spiaggia dell'Oceano, che, a qualunque distanza siano portate dal mare, sudano e si seccano regolarmente due volte al giorno nelle ore del flusso e del riflusso!

Ottimo fra i materiali da costruzione è sempre stato e ritenuto il mattone, e Vitruvio (libro II, cap. 8) ne trovava una prova nel constatare che tutti i più antichi e considerevoli edifici del suo tempo erano appunto di mattoni. Ci dice questo scrittore che i legisti romani assegnavano alle case ordinarie una durata di ottant'anni, mentre quelle fatte di mattoni ben messi a piombo erano sempre considerate come nuove, e anche dopo ottant'anni il loro valore non dimi-

nuiva. Così pure Plinio (libro XXXV, cap. 15), descrivendo certi muri di mattoni che chiama *parietes formaceos*, assicura che avrebbero resistito a qualunque ruina: *aevis durant incorrupti imbribus, ventis, ignibus, omnique coemento firmiores*. E i fatti gli hanno dato pienamente ragione. Ai tempi nostri in via Balbo è stata costruita una casa utilizzando fino all'altezza del secondo piano e lasciando visibile un antico muro romano di mattoni la cui costruzione risale probabilmente all'età repubblicana e conta quindi più di duemila anni! Grandioso e perfetto saggio esposto al pubblico di quell'elegante *opus reticulatus* romano di cui in genere non ci è dato di ammirarne che piccoli avanzi. In alcuni tratti i lisci dadi de' suoi mattoni, disposti a spina di pesce, sembrano collocati appena ieri!

Quanto alle pietre gli antichi ritenevano che, per ottenere che durassero, bisognava, quando si mettevano in opera, porle in una posizione uguale a quella che avevano nel luogo ove erano state prese; bisognava cioè, « volgerle verso quella parte del mondo che guardavano prima ». Perciò, allorquando specialmente si trattava di grosse pietre o di grandi massi, i Romani, prima di trasportarli dalle cave, vi ponevano con somma cura dei segni che permettessero di ricollocarli nella identica posizione che prima avevano. E se penso all'influenza che l'energia magnetica ter-

restre parmi debba indubbiamente avere sulla polarizzazione delle molecole nei varî corpi, sono indotto a ritenere che quella precauzione non dovesse essere assurda. Non riesco invece a trovare una spiegazione a un altro curioso fenomeno relativo alle travi di legno di palma. Queste travi, se dobbiamo credere a Strabone (lib. XV, in Aristip.), avevano la preziosa prerogativa che invece di curvarsi sotto il peso, si curvavano contro, e cioè si alzavano verso il peso di cui venivano caricate! Erano, come si vede, un bel simbolo degli uomini di forte carattere che non si piegano sotto il peso delle sventure ma reagiscono contro i colpi dell'avversa fortuna!

È facile immaginare che non soltanto il materiale con cui sono costruiti gli edifici, ma anche il modo di costruirli e varie altre circostanze possono renderli oggetto di grande ammirazione.

Il Tempio di Kailasa a Ellora, nell'India, è, si può dire, tutto un agglomerato di edifizi che occupa uno spazio di 123 metri di lunghezza per 60 di larghezza. Vi si ammirano cappelle, portici, file di colonne sostenute da elefanti, due obelischi alti dodici metri, una pagoda dell'altezza di trenta metri, scale, anditi, e statue innumerevoli. Per costruire tutto ciò invece di portare ivi il materiale, fu portato via! Tutto fu scavato, tagliato, intagliato e scolpito nei fianchi

petrosi di un monte, compreso il muro di cinta che alla distanza di otto metri gira intorno all'edificio! Qualche cosa di simile, ma ancor più grandioso, era stato proposto da un architetto ad Alessandro il Grande, e il suo progetto è ricordato nel libro XIV della *Geografia* di Strabone. Egli proponeva nientemento che di tagliare e lavorare il monte Athos in modo da formare di quel monte una statua colossale dello stesso Alessandro, il quale sarebbe stato rappresentato in figura di sacrificatore con la tazza della libazione in mano!

A questo riguardo mi limiterò qui a ricordare ancora il ponte che Pirro voleva costruire attraverso l'Adriatico, dinanzi Otranto per unire l'Epiro con l'Italia, progetto che Plinio ci dice (libro III, c. 11) fu ripreso anche dal console Marco Varrone.

Una circostanza affatto speciale che può rendere meravigliosi certi edifici, ma di cui non ho trovato esempi nell'antichità, è il loro trasporto da un luogo a un altro, anche discretamente lontani fra loro. In America pare anzi sia diventata una cosa ormai abbastanza comune, poichè si sono formati colà degli architetti specialisti nel far viaggiare case, chiese, campanili e persino alberghi con i loro clienti dentro a tavola o a letto, senza insomma toccare o spostare cosa alcuna. Uno degli esempi più vecchi e primitivi

di questo genere di meraviglie edilizie credo sia quello riportato dal Saint-Simon (*Mémoires*, t. I, pag. 377). Il conte di Charnace, egli narra, non poteva indurre un villano a vendergli la sua capanna che gli turbava la prospettiva del parco. Quel rustico uomo faceva il sarto. Il conte lo fece chiamare al castello col pretesto di fargli cucire una livrea, tenendolo chiuso in una stanza finchè il lavoro non fu terminato, e durante questo tempo senza menomamente scomporla fece trasportare altrove la casa che gli dava noia.

Anche riguardo all'igiene edilizia non mancano nei vecchi libri le curiosità. L'architettura, infatti, fino dai tempi più antichi prescrive particolari norme per rendere sana una dimora; ma, per esempio, il mezzo che Plinio (lib. XXX, c. 10) raccomanda per preservarla dalle pulci, quello cioè di introdurre nella sua fabbrica un po' di terra presa sotto il piede destro quando si ode cantare il cuculo, è tale da provocare più presto le risa che non il desiderio di sperimentarlo. Nè più facile ad accettarsi è ciò che egli scrive nel capo 20 del libro stesso, e cioè che a Roma nè mosche, nè cani entravano mai nel tempio di Ercole, sebbene servisse per il mercato dei buoi! Invero per tenere lontane dagli edifici pubblici come dalle private dimore le seccature grandi e piccole, anche gli antichi non conoscevano alcun mezzo, e tutto al più potevano limitarsi in pro-

posito a esprimere voti. A questo scopo i Greci ponevano sulla porta delle loro case l'iscrizione: μήδεν εἰσίτω χαχύν, «nulla vi entri di male», la quale iscrizione letta da Diogene sulla porta di casa di un certo Aristippo, gli fece domandare:

— Di dove passa il padrone di casa?

Una iscrizione analoga, sull'ingresso di una palazzina nei dintorni di Berna, riduce tutti i mali, dal cui universale complesso i Greci volevano preservata la casa, a due soli. Pare dunque che vi sia ai nostri giorni chi comincia a capire che dobbiamo essere più modesti nelle nostre aspirazioni, avendoci ormai l'esperienza dovuto insegnare che a qualche malanno è pur giuocoforza il rassegnarsi.

Dice quell'iscrizione:

O Gott, bewahre dieses Haus
Das Arzt und Fursprech bleiben draus.

E poichè è in versi, tento in versi di tradurla:

Preserva, Iddio benefico,
Questa casa dai guai;
Nè avvocato, nè medico
Vi ponga il piede mai.

Pace, dunque, e salute!

CAPITOLO II.

I colossi.

Il grandioso ha sempre in ogni caso esercitato sugli uomini un fascino singolare, e in particolar modo nella statuaria si è sempre cercato di ricorrere all'iperbole delle linee e delle masse ogni volta che si è voluto elevare qualche monumento commemorativo di grandi eventi. Sembra infatti, che vi sia in noi come una tendenza istintiva a non poter separare l'idea della grandezza materiale da quella della grandezza morale, nello stesso modo che ben difficile ci riesce separare l'idea del bello da quella del buono, tanto che si propende sempre a ritenere che un bel corpo ospiti anche una bell'anima, mentre poi la realtà troppo spesso s'incarica di smentire i giudizi che si sogliono fare in questo senso.

Fin dalla più remota antichità si consacrarono statue colossali agli Dei di « prima classe », con l'intenzione di designare la loro potenza mediante appunto la grandezza del loro simulacro;

della quale pratica si burlò Luciano, dicendo che il Giove di Olimpia non avrebbe potuto assistere al Concilio degli Dei perchè, mettendosi a sedere non avrebbe lasciato più posto agli altri! Sono pervenuti sino a noi avanzi di antiche statue colossali che Plinio paragonava a delle torri e qualificava come « mostri dell'arte ». Mostri dovevano essere realmente se dobbiamo giudicare da quelle di cui ci sono rimaste memorie sicure. Il colosso che i Greci eressero in Amicle ad Apollo, consisteva in una enorme colonna di bronzo sulla cui sommità era stata posta in proporzionate dimensioni la testa del Dio, opera di Baticle. Alla base di quella colonna erano appiccicati i piedi e, in alto, figuravan le braccia. Con una mano reggeva l'arco poderoso, con l'altra una lancia, e ogni anno l'idolo era vestito a nuovo con un'immensa tunica il cui paludamento nascondeva la strana sua forma!

Più mostruose ancora dovevano essere le statue colossali disseminate fin dai tempi più remoti in tutti i paesi orientali, dove sono tutt'ora in grande onore, e basti ricordare il simulacro di Budda, nel tempio di Meaco del Giappone, di tali proporzioni che sulla palma distesa della sua mano destra possono stare comodamente sedute parecchie persone. Dello stesso genere saranno stati probabilmente i colossi che il profeta Daniele vide in tanto numero nei templi di Ba-

bilonia, e chi sa quali mostruosità dovevano essere la statua di Semiramide e le cento altre che la circondavano de' suoi cento guerrieri, statue che l'antica regina, celebre per la sua superbia, si fece tagliare in un monte della Media, così come una moderna signora si fa tagliare una veste in una pezza di stoffa! Del resto un'idea di quell'antica statuaria colossale l'abbiamo ancora in Egitto da quella Sfinge, tagliata nella stessa roccia calcarea che serve di base alle piramidi di Gizeh. La sua faccia, dal mento alla cima della chioma, misura m. 2,55; la lunghezza del corpo è di m. 39, e dalle zampe anteriori su cui è accovacciata sino alla sommità del capo ha un'altezza di m. 17.

Tagliare delle statue immense nella roccia naturale, o in un monte di granito o di marmo, pare fosse cosa che assai gustasse agli antichi, e come ho già accennato nel precedente capitolo sappiamo che anche al grande Alessandro uno statuario propose di trasformare il monte Athos in una statua che lo raffigurasse. I piedi di quella statua avrebbero toccato il mare, e con la mano destra avrebbe portato una città capace di diecimila abitanti! Questo monumento può esser stato ideato perchè l'ideare non costa nulla, ma quanto al tradurre in fatto un'iperbole tanto mostruosa, pare che la pazzia umana non sia giunta al punto di tentarne l'esecuzione.

Non tutte però le statue colossali dell'antichità dovettero appartenere a quella esibizione di mostri di cui parla Plinio. È noto che il famosissimo Giove Olimpico era giudicato un capolavoro di Fidia che lo scolpì. Sebbene il Dio fosse rappresentato seduto, la sua testa giungeva quasi a toccare il soffitto del grande tempio che gli era stato costruito in Olimpia, e guai se si fosse alzato! Di quella statua, che venne annoverata quale una delle sette meraviglie del mondo antico, difficilmente possiamo farci un'idea poichè nulla è giunto sino a noi di quella statuaria criselefantina, vale a dire fatta d'oro e di avorio, che tanto piacque ai Greci. Certo il suo aspetto, oltre che per l'arte insuperabile dell'insigne artefice, dovette essere imponente anche per la ricchezza delle decorazioni, sapendosi tra l'altre cose che gli occhi aveva formati con pietre preziose, e il trono d'oro era tutto istoriato da autorilievi in avorio. Dello stesso genere, cioè fatta d'oro e di avorio e di pietre preziose, era in Atene la Minerva protettrice della città, ritta in piedi, astata e coperta dell'egida, opera anche essa di Fidia, e dell'altezza di 26 cubiti (circa dodici metri).

Un altro colosso famoso in quei tempi fu l'Apollo di Taranto, dell'altezza di metri 18, opera del celebre Lisippo. Narra Plinio che questa enorme statua, tutta di bronzo, era disposta in

guisa che un uomo di mediocre forza poteva con una sola mano farla girare su se stessa mentre, essendo all'aperto, i venti anche i più impetuosi non avrebbero potuto rovesciarla, tanto bene era ottenuto l'equilibrio dell'enorme sua mole. Dalla parte di tramontana, da cui il vento avrebbe potuto spirare più pericoloso, Lisippo aveva avuto l'accortezza di porre a poca distanza un'alta colonna destinata a rompere il vento e a impedirgli di agire sulla statua direttamente. Fatto sta che, ben considerando tutte le precauzioni che bisognava prendere per assicurarne l'incolumità, il console Fabio Verrucoso rinunciò a trasportare quella statua a Roma come ne aveva fatto divisamento, e si contentò di portarvi invece l'Ercole Tarantino che meglio piantato e di proporzioni assai minori potè far collocare con minori difficoltà in Campidoglio.

Ma il colosso più celebre e più ammirato nei tempi antichi fu quello che venne eretto in Rodi al Sole, in memoria della liberazione della città dall'assedio che vi aveva posto Demetrio Poliorcete, e che meritò di essere annoverato fra i « sette miracoli del mondo », descritti la prima volta nel trattato: *De septem orbis miraculis*, attribuito a Filone. Le sue dimensioni non si conoscono esattamente: si ritiene però che la sua altezza non poteva essere inferiore a trentadue metri! Posta in prossimità del porto, questa

statua sosteneva con una mano una face che, accesa di notte, serviva da faro. Le incisioni, relativamente recenti, del Cinquecento e del Seicento, che la rappresentano col piede destro sopra una sponda e col sinistro sull'altra, all'ingresso del porto, mentre le navi che entrano o che escono passano a vele spiegate fra le sue gambe, sono affatto fantastiche e derivano da un'ideazione molto postuma del Colosso famoso, sorta non si sa quando. Eretto nell'anno 280 prima di Cristo e crollato in seguito a terremoto nell'anno 224, dopo soli 56 dalla sua erezione, è evidente che se fosse stato collocato nel modo con cui venne in seguito rappresentato, i suoi frammenti avrebbero dovuto cadere nel mare, mentre sappiamo invece che rimasero fino all'anno 923 d. C., bene allineati nel luogo stesso ov'erano crollati, avendo un oracolo vietato ai Rodiani di innalzare nuovamente la statua e in pari tempo di rimuovere i frammenti. D'altra parte, data la sua presunta altezza, le gambe non potevano esser lunghe più di dodici metri, e non potevano offrire il passaggio a navi di grossa portata. Il Colosso di Roli era di bronzo, quello stesso delle numerose macchine guerresche e ossidionali abbandonate da Poliorcete quando fu costretto alla fuga, cosicchè la colonna Vendôme innalzata a Parigi col bronzo dei cannoni presi da Napoleone ad Austerlitz non fu una novità neppure pel genere di materiale in

essa adoperato. Quando finalmente nell'anno 923 dell'êra nostra i frammenti del famoso Colosso furono dai conquistatori saraceni venduti a un ebreo greco, costui, come lì ebbe sbarcati in terraferma, per portarseli via dovette impiegare 900 cammelli, dal quale numero lo Scaligero calcolò che il peso totale del bronzo adoperato in quella statua dovette essere di centomila libbre.

Convertire in trofeo di vittoria le armi dei vinti fu cosa ben naturale e pertanto assai diffusa in ogni tempo. Anche in Roma, nell'anno 482 della sua fondazione, il console Spurio Corvilio aveva fatto innalzare sul Campidoglio una statua a Giove col bronzo delle armi tolte ai Sanniti. E anche questa statua doveva essere ben colossale, poichè, dicono gli antichi scrittori, si distingueva assai bene ad occhio nudo dai colli Albani, e con le raschiature e con le limature lasciate da quel colosso quando fu condotto a compimento, Corvilio fece fare un'altra statua a sè stesso di grandezza naturale, che pose ai piedi di quella del Dio!

Tali statue, che parevano destinate a durare quanto il mondo, trovarono invece nella stessa materia imperitura di cui erano fatte la causa più prossima della loro scomparsa. L'invenzione delle campane e più tardi quella dei cannoni furono per esse, come ben è noto, assai fatali; ma anche a molti altri usi più minuti e più correnti

venne rivolto il bronzo che aveva plasmato per la venerazione delle genti le effigie di tante divinità. Nel 1104 giaceva ancora nel Foro di Costantinopoli la testa di una Giunone tanto colossale che occorsero molte paia di buoi per trascinarla sovra un carro nel luogo, ove, anzichè in trofeo di vittoria, fu convertita in monete dai nobilissimi crociati conquistatori di quella città!

* * *

Quando in Roma cominciò la decadenza morale della sua immensa grandezza, imperatori tiranni e orgiastici tentarono di compensare con una grandiosità materiale quella piccolezza morale in cui andavano precipitando, e le proprie piccole persone vollero ben presto adulate con quella stessa statuaria che il paganesimo classico aveva riserbata agli Dei.

Non avendo più nobili sentimenti da rappresentare, l'arte si diede ad esagerare le proporzioni del corpo, e non sapendo più fare delle belle statue, le fece solamente grandi. Dallo scultore Zenodoro, Nerone se ne fece fare una di tali dimensioni che in Roma venne chiamata il «Colosso» per antonomasia. Era alta, non contando il piedistallo, trentatrè metri e sorgeva nel peristilio della famosa «Casa aurea» di quell'imperatore. Dopo la morte di Nerone venne de-

dicata al Sole e per darle tale figurazione le venne aggiunta attorno al capo una raggiera di bronzo dorato che per la sua altezza dominava tutta Roma e sulla quale scintillavano al mattino i primi raggi del sole. Essa venne trasportata nel luogo ove tuttora si vede il rudero quadrato dell'enorme sua base, e l'Anfiteatro Flavio, che venne eretto a pochissima distanza da quel luogo, dovette il suo nome popolare di « Colosseo » precisamente alla sua vicinanza a quel « Colosso » che di tutta la testa lo superava in altezza.

Il vile e sanguinario Domiziano, imitando Nerone, volle per sè una statua di uguale grandezza, e l'effeminato Gallieno, superando tutti i suoi predecessori, ne decretò una a se stesso che doveva sorgere sul culmine più alto dell'Esquilino e che con una mano doveva brandire una lancia nella cui asta una scala a chiocciola avrebbe permesso alle formiche umane di giungere sino alla punta! Un carro in bronzo dorato, di adeguate proporzioni, posto sovra un piedistallo che sarebbe stato una vera montagna di marmo, doveva sostenere quella statua la cui esecuzione, a furia di esagerarne con tanta megalomania le dimensioni, finì col diventare impossibile!

Nel Medio Evo anche la statuaria colossale sparisce perchè, sebbene per fare del grande solo

materialmente non occorressero grandi artisti, occorrevano pur sempre mezzi e cognizioni tecniche che erano anch'esse sparite. In fatto di statue di grandi dimensioni la barbarie di quell'epoca potè tutto al più produrre alcuni rozzissimi simulacri, per lo più in legno, elevati all'ingresso di qualche chiesa per raffigurare San Cristoforo.

Nei tempi moderni è risorta anche la statuaria colossale, ma con un carattere tutto particolare che quella antica non conobbe, e presentando altresì nuove meraviglie tali da superare forse le più famose dell'antichità. Noterò intanto che il Monumento innalzato in Roma al primo Re d'Italia, o meglio all'Unità della Patria — poichè la statua colossale di Vittorio Emanuele II non è che il fulcro di esso — questo monumento a cui tutte le arti, ma in particolar modo l'architettura, hanno collaborato, ben meriterebbe il nome con cui i Persiani denominarono il mausoleo che un loro Sciah eresse alla propria favorita Moomtaz-i-Mahul, morta nel dargli l'ottavo figlio. Quel monumento che ebbe ufficialmente il nome di « Marmo della Regina del Rimpianto » non venne mai dal popolo altrimenti chiamato che « Il Poema di marmo ».

Fra le innumerevoli cartoline illustrate pubblicate in Roma in occasione dell'inaugurazione del monumento a Vittorio Emanuele II, rag-

giunse forse più di ogni altra un successo di curiosità e di popolarità quella edita dai Fratelli Capaccini, rappresentante l'interno del colossale cavallo su cui apre in Campidoglio per la Storia d'Italia un nuovo ciclo di secoli il « Padre della Patria ».

L'attrazione esercitata da quella cartolina non era certamente dovuta a pregi artistici, ma semplicemente al fatto che si vedeva in essa riprodotto da fotografia, nell'interno del cavallo un allegro simposio di ben ventisette persone sedute a una lunga tavola, carica di bicchieri e di bottiglie. Nulla invero meglio valeva a dare al grosso pubblico un'idea delle colossali proporzioni del nuovo monumento nel cui complesso quello stesso cavallo che ha ventre sì capace, veduto dalla piazza su cui prospetta, apparisce di dimensioni che non lo fanno certo considerare quale è realmente, emulo di quello nelle cui viscere i Greci s'introdussero a Troia.

Mentre gli antichi hanno costruito statue colossali allo scopo principalissimo d'impressionare gli spettatori con la loro immensa mole — e perciò procurarono di farne meglio risaltare le enormi proporzioni ponendole per lo più in ambienti relativamente ristretti, entro tempii di cui con la testa toccavano il soffitto, in mezzo ad altri edifici, e persino nei peristili delle case, in modo, insomma, che a noi apparirebbero quali

altrettanti Gulliver a Lilliput — i moderni invece, fin da quando cominciarono anch'essi a costruire statue di questo genere, hanno ricorso all'esagerazione delle loro dimensioni solo quando la lontananza del punto di vista rendeva tale espediente necessario perchè l'effetto non risultasse troppo meschino.

A chi naviga nel Lago Maggiore la ben nota statua colossale di S. Carlo Borromeo, collocata sovra un'altura, apparisce di grandezza quasi naturale, e il viaggiatore può rendersi conto delle sue proporzioni solo allorquando, entratovi nel naso, come una mosca, constata che può starvi dentro seduto comodamente! Anche la statua colossale dell'Appennino, opera, dicesi, del Giambologna, il quale l'avrebbe compiuta verso il 1570, presenta questo stesso speciale carattere che differenzia profondamente la statuaria colossale moderna dall'antica. Nel silenzio della grande villa di Pratolino, ove Francesco de' Medici aveva posto il nido dei suoi amori con Bianca Cappello, sorge quell'immensa statua a semplice ornamento d'una fontana la cui vasca è in realtà un piccolo lago; ma tratto tratto il silenzio della bella villa cinquecentesca è turbato dal rombo del treno che passa a qualche distanza, e i viaggiatori che si affacciano ai finestrini e vedono quella statua, difficilmente possono persuadersi che nel suo corpo sono sca-

vate parecchie stanze e nella sua testa v'è un grazioso belvedere al quale gli occhi servono da finestre!

Lo stesso carattere si trova in quasi tutte le statue colossali erette nei tempi moderni; in quella del re Giuseppe di Portogallo che il ministro Pombal gli fece innalzare in una grande piazza di Lisbona; in quella battezzata, a piacere di chi la contempla, Ercole o S. Cristoforo, a Wilhelmshoehe, presso Cassel; nelle altre parecchie, per lo più religiose, erette su vette di monti, sul Kreutzberg, presso Berlino, sul Rocciamelone, in Val di Susa, ecc., e nella statua che per sottoscrizione delle signore inglesi venne innalzata in Londra a Wellington in costume di Achille, cioè, vestito come Adamo nel paradiso terrestre con elmo e spada in più. Le proporzioni gigantesche di questa statua non impedirono che per lungo tempo una pudica signora andasse ogni mattina a porle accanto un paio di comunissime mutande con l'intimazione a Wellington di indossarle!

Stimo inutile trattenermi a descrivere gli altri colossi che in questi ultimi tempi sono sorti nelle varie parti del mondo, perchè quelli che meritano di esser conosciuti non sono certamente ignoti alla maggior parte dei miei lettori. Mi li-

miterò pertanto a qualche cenno dei principali tra essi.

La statua della Baviera o, latinamente, *Bavaria*, sorge sovra una collina in fondo a una vasta pianura presso Monaco. In essa la Baviera è rappresentata da una figura femminile, a dir vero non molto svelta e che con gesto, che non pecca di modestia, leva in alto una corona regale per incoronarsi da sè. Ma entro la folta sua chioma vi è una piccola loggia alla quale si giunge comodamente per una scala a chiocciola che è nell'interno della statua, e dalle fessure lasciate fra i capelli si ha una splendida vista della campagna.

La statua colossale della Germania, posta anch'essa sovra una collina, detta Niederwald, sulla riva destra del Reno, presso Rüdesheim, è il monumento nazionale che i Tedeschi vollero erigere per celebrare le loro vittorie del 1870-71, la riconquista del loro fiume, e la fondazione del nuovo impero germanico. La forte figura di donna, che con la fronte coronata di quercia e gli occhi volti al cielo solleva con la destra la corona imperiale, sembra ripetere trionfalmente il famoso canto di Nicola Becker che risuona in ogni angolo della Germania:

Sie sollen ihn nicht haben
Den freien Deutschen Rhein!

« Essi non l'avranno il nostro libero Reno tedesco! ».

Ma notissima sovra tutte è la statua della « Libertà che illumina il mondo » regalata nel 1886 dalla Repubblica francese a quella degli Stati Uniti quale pegno di fratellanza. Essa è opera di Federico Augusto Bartholdi, scultore alsaziano, il cui ingegno ebbe particolare tendenza per la statuaria colossale.

La statua del generale Rapp, con cui questo singolarissimo artista si rivelò, presentata da lui all'Esposizione di Parigi del 1855, non potè essere accolta nel Palazzo dell'Industria perchè la immensa sala centrale di quel palazzo, scomparso alla fine dello scorso secolo, non era alta abbastanza per riceverla, nè il generale, essendo di gesso, poteva abbassarsi! Fra i varî colossi messi al mondo dal Bartholdi è notevole anche quello del « Leone di Belfort » con cui egli, per immortalare il ricordo dell'eroica difesa di questa fortezza, trasse partito dall'aspetto imponente della roccia che sovrasta il castello e ne fece piedistallo al monumento, tagliando nello stesso granito martellato dagli obici prussiani il gigantesco e fiero leone che sembra tuttora sfidare il nemico. Il capolavoro colossale del Bartholdi però, è la statua a cui già ho accennato della « Libertà che illumina il mondo », eretta nell'isoletta di Bedloe, in mezzo alla rada di Nuova York. La dea, drappeggiata con stile grandioso, solleva col braccio destro una face

che provvista di un focolare elettrico serve da faro. A differenza del « San Carlone » del Lago Maggiore e di statue colossali moderne — il cui interno è in gran parte in muratura, mentre l'esterno è in lamiera metallica che ogni tanto dev'essere riverniciata — la « Libertà » del Bartholdi, al pari dei colossi antichi, è tutta fusa in bronzo i cui varî pezzi però posano sovra una armatura di acciaio. Essa ha un'altezza di 33 m. ed è ritta sovra un piedistallo alto alla sua volta 34 metri, cosicchè il colosso di Rodi di cui ho parlato precedentemente, e che fu tanto famoso nell'antichità da meritare di essere annoverato quale una delle sette meraviglie, potrebbe da essa essere condotto per mano come fa una mamma che accompagna a scuola il bimbo! Vero è che il bimbo, in questo caso, sarebbe nato molto prima della madre!

Al pari di tutto ciò che esiste, anche il colossale è molto relativo, cosicchè nel fare cenno delle statue grandiose potrei tra queste porne una che invece di qualche diecina di metri di altezza ne ha pochi centimetri soltanto, ma che possiede altresì il vanto, unico al mondo, di esser scolpita in un sol pezzo di smeraldo. Malgrado la sua relativa piccolezza può tuttavia dirsi anch'essa un monumento, poichè venne eretta sulla sommità della spalliera del trono dei re di Persia in memoria del più illustre so-

vrano di quella nazione, il grande Cosroe. Questa statua non è dunque nè antica nè moderna, giacchè risale ai tempi di mezzo, ma ciò che havvi di più strano in questo colosso... lillipuziano si è che esso rappresenta puramente e semplicemente... un pappagallo! Questo uccello, per ricordare il grande eroe la cui gloria è incaricato di immortalare, deve evidentemente, nè più nè meno delle moderne statue di Bavaria, della Germania, della Libertà, costituire un simbolo che io per altro non sono riuscito a scoprire.

Parlando dei colossi costruiti dagli antichi, ho anche accennato ad alcuni di essi che vennero bensì ideati ma dei quali sarebbe stata impossibile l'esecuzione tanto ne erano esagerate le proposte dimensioni. Or bene, se i progetti pazzeschi di qualsiasi genere in nessun tempo hanno mancato, pensiamo un po' se, in fatto specialmente di monumenti colossali, potevano restarne privi i nostri tempi con la monumentomania che imperversa in tutte le nazioni civili! Qui intanto, poichè ho anche nominato il monumento a Vittorio Emanuele II, farò breve cenno di un progetto che parmi meritevole di ricordo, presentato con gli altri molti nel 1881 alla Commissione Esaminatrice del Concorso per quel monumento.

Naturalmente l'autore di esso, Leone Pala-

dini, come egli stesso dichiarava nella prefazione alla stampa che più tardi fece di quel suo progetto, riteneva che questo dovesse avere la palma sovra ogni altro. Disgraziatamente la Commissione prescelse invece il progetto del Sacconi senza neppure prendere in considerazione quello del Paladini; anzi, egli scrisse, « senza nemmeno accordarmi il terzo nè il quarto premio, non mi onorava neppure di una risposta! Per questo motivo otto anni dopo, nel 1889, quando seppi che il Monumento Sacconi prescelto e premiato pareva dovesse costruirsi davvero, avendo perduto persino l'ultimo filo di speranza in un ravvedimento della Commissione, decisi di presentare nuovamente la mia proposta non più alla Commissione, ma alla Nazione Italiana... ».

E quel che decise fece. Pubblicò il suo progetto in un opuscolo intitolato: *Proposta per la consacrazione di uno splendido Monumento non più da elevarsi ma già elevato alla memoria di Re Vittorio Emanuele e a quella del Risorgimento Italiano. Roma 1889.*

L'autore comincia col dire che egli è partito da un'idea che è fuori dalle viete orme seguite finora in tal genere di monumenti commemorativi; che, cioè, non è nè una statua, nè una colonna, nè un obelisco, nè una piramide, nè un arco di trionfo, nè un tempio, nè un colonnato, ecc., ma qualche cosa non mai compita da mente umana,

qualche cosa di fenomenale, di mostruoso, di soprannaturale; qualche cosa di non terrestre, anzi, di celeste!

Il miracolo fu in realtà compiuto dal Paladini. Miracolo davvero, poichè il suo progetto, se fosse stato accettato dalla Commissione, avrebbe regalato agli Italiani un Monumento di un valore incalcolabile, non di milioni ma di bilioni, trilioni, centilioni di lire... sterline. Un monumento che miliardi di artefici non sarebbero stati capaci di costruire, e che non c'era neppur bisogno di cominciare a costruire, perchè era già fatto! Un Monumento che al contrario di tutti gli altri, i quali possono essere ammirati solo da poche migliaia di Italiani, sarebbe stato ammirato da essi tutti, persino da quelli che trascorrono la vita nelle lontane provincie o in remote valli, che avrebbe anche seguito i marinai italiani nei loro viaggi e che gli stessi Italiani emigrati in Africa, in America, in Asia, in Australia avrebbero sempre avuto sott'occhio come ricordo della patria! Un monumento infine che avrebbe durato anche quando non ci sarà più la terra! Un monumento, insomma... nel cielo!

Dopo tutto si trattava di un'idea sublime, ma di una cosa semplicissima. Le costellazioni celesti e le stelle che le formano hanno dei nomi che non significano nulla. Orione, per esempio, che significa Orione? È il nome di un perso-

naggio mitologico dell'antichità. Ma chi era costui, e che importa ai viventi nel XX secolo se questo Orione abbia o no realmente esistito? Alla loro volta le varie stelle che formano la costellazione di Orione si chiamano: Betelgese, Bellatrix, Rigel, ecc.; nomi che ci furono trasmessi dagli Arabi, i quali li avevano ricevuti dai Greci, e questi dagli Egizii, e così di seguito dagli Assiri, dai Caldei e chissà mai da quali altri popoli che precedettero quelli da noi creduti i più antichi; ma quei nomi, per noi moderni sono parole vuote di senso, che non ci dicono nulla, che non ci ricordano più nulla.

Ora il Paladini proponeva che il gruppo di stelle o costellazione denominata « Orione » con apposita Legge dello Stato venisse invece denominata « Monumento a Vittorio Emanuele II », e a quella costellazione, sempre per legge stataria, avrebbero dovuto far corona molte altre destinate a ricordare in Cielo tutta la storia del Risorgimento Italiano. Sulla carta celeste, con cui l'autore corredò il suo opuscolo, vediamo infatti Orione intitolata invece « Monumento a Vittorio Emanuele II »; le sue tre stelle centrali sono diventate « Vittorio Emanuele » quella di mezzo, « Cavour » alla destra e « Garibaldi » alla sinistra; le quattro stelle ai quattro angoli di Orione, voglio dire del « Monumento », sono « Mazzini », « Pio IX », « Napoleone III », e « Bis-

marck »; le altre stelle di secondaria grandezza di questa costellazione sono: « Bixio », « Crispi », « Medici », « Sella », ecc.

Così pure tutte le altre costellazioni e le stelle che le formano hanno mutato nome. Una è il « Piemonte » e le sue stelle hanno tutti nomi di battaglie; un'altra è la costellazione dei « Generali » e le sue stelle si chiamano « Cialdini », « Fanti », « Lamarmora », « Cadorna », ecc.; un'altra « L'Arpa della Patria » le cui stelle sono i nostri poeti patrii: « Prati », « Giusti », « Berchet », « Leopardi », « Nicolini », « Rossetti », ecc.; un'altra ancora « I Martiri » con « Orsini », « Manara », « Mameli », i « Fratelli Bandiera », Tito Speri », « Confalonieri », ecc. Non manca neppure il « Palladio d'Italia » le cui stelle principali sono: « Roma », « Statuto », « Esercito »... Insomma, l'autore, cambiando semplicissimamente i nomi segnati sulla carta celeste — con una economia, è giusto riconoscere, assai notevole — ha non solo progettato ma addirittura costruito il « Monumento » che fra quanti mai vennero fatti è, senza dubbio, il più colossale!

« Del resto — concludeva il Paladini — io propongo all'Italia di accaparrarsi solo un'ottava parte del cielo, lasciando il resto a disposizione delle altre nazioni e dei nostri posteri per le vicende future ».

Una ottava parte del cielo parmi tuttavia sarebbe ancora stata una tal quale indiscrezione per un paese come il nostro che non rappresenta certamente la ottava parte del globo terracqueo!

CAPITOLO III.

I monumenti ai vivi.

In Arles, la città più provenzale della dolce Provenza, terra di fiori, di carmi e anche di Tartarin, al buon genio del luogo, al venerando poeta Federico Mistral, fu inalzato nel 1909, lui vivo, il monumento decretatogli dall'ammirazione dei concittadini. E nel 1913 l'illustre entomologo J. H. Faber, ormai novantenne, vide sorgere un suo monumento dedicatogli dagli abitanti di Serignan. A Odensee, antica città della Danimarca, mentre Hans Christian Andersen era ancor vivo, venne eretto un monumento che raffigura il popolare scrittore in atto di raccontare una novella ai bambini che lo circondano, ma di questo l'Andersen si dolse: « O perchè soltanto ai bambini? Io non ho scritto per i bambini soltanto... ».

In Italia, per quanto io sappia, di poeti « monumentati » vivi non vi fu che Mario Rapisardi, al quale fu eretta una statua nella sua Catania, e l'inaugurazione venne fatta con grande chiasso di dimostrazioni studentesche, di cori popolari, di bande musicali e di discorsi che proclamarono l'egregio uomo, costretto ad assistere alla propria apoteosi, il più grande poeta dell'universo! La contraddizione che consente tutto deve farci accettare, insieme con l'antico adagio *nemo propheta in patria*, anche siffatte glorificazioni di glorie paesane.

Racconta Jarro nella sua *Vita anedottica di Tommaso Salvini*, pubblicata nel 1908, che il signor Alfredo Clark, proprietario della fabbrica di macchine da cucire « Singer » a New York, e perciò possessore altresì di molti milioni, avendo trascorso un inverno a Firenze deliziandosi soprattutto alle recite di Tommaso Salvini del quale era entusiastico ammiratore, offrì al sindaco di quella città una bella somma perchè facesse erigere in una piazza un monumento al nostro grande artista. Il sindaco espose a Salvini l'offerta dell'americano, ma l'illustre artista, con molto senno gli rispose consigliandolo di proporre invece al milionario straniero che destinasse quella somma alla costruzione di una nuova sala nella Biblioteca Nazionale di Firenze per accogliervi una collezione di opere relative

all'arte drammatica; sala che avrebbe potuto intitolarsi a Tommaso Salvini.

Il signor Clark però, che nella sua città aveva veduto innalzare in *Central Park* un monumento a Samuele Morse, inventore del telegrafo elettromagnetico e del relativo alfabeto, e che aveva udito lo stesso Morse fare un discorso dinanzi alla propria statua, si offese della proposta. Il rifiuto del suo denaro per erigere in Firenze un monumento all'uomo che egli tanto ammirava gli parve uno sgarbo, un dispetto fatto a lui che quel danaro aveva offerto, e non valse il dirgli che non si usava in Italia erigere monumenti in onore di persone ancora vive.

L'iscrizione apposta al busto decretato da Venezia a Morosini e collocato in una sala del Palazzo Ducale dimostra l'eccezionalità del caso anche per un doge, con queste incisive parole: « A Francesco Morosini Peloponnesiaco, lui vivente ».

Non solo in Italia, bensì in tutta Europa, il contemplare sulle pubbliche piazze monumenti a persone che tuttora mangiano, bevono e vestono panni non è cosa tanto comune; pure non fu sempre così. Nella bella antichità a questo riguardo si era ancora nella bambinesca e forse sotto certi aspetti, invidiabile ingenuità americana. Il pudore della dignità, o meglio la dignità di quel pudore morale che chiamiamo

modestia e che, volere o no, s'impone nella vita dei popoli più evoluti, a quanti almeno rifuggono con orrore dallo stigma di ciarlatano, ben di rado faceva sentire il suo freno tra i Greci e i Romani. In Grecia, pei vanitosi che non mancavano allora come non mancano adesso, una statua era come una croce di cavaliere; tanto che si erigevano non soltanto agli uomini insigni per virtù morali e intellettuali non appena riuscivano a rivelarle, ma benanco agli atleti vincitori dei giuochi olimpici, perfino ai cavalli che avevano fatto vincere nei ludi agonistici, persino alle etére che più salivano in fama; e quando Alessandro il Grande s'impadronì di Mileto, nel vedere tutto il popolo di statue innalzato agli innumerevoli grandi guerrieri e illustri atleti di cui in particolar modo quella città si gloriava, non seppe trattenersi dall'esclamare:

— Ma che cosa facevano dunque le braccia di tutti questi eroi quando i Persiani soggiogarono la loro patria?

Anche a Roma questa suprema onoranza statuaria veniva concessa a quanti mediocri magistrati, o poeti, o retori volgari, osavano sollecitarla. Costanzo fece erigere una statua al poeta Temistio solo perchè aveva composto un inno in sua lode; e si videro dei cittadini decretare a se stessi tanto onore come fece, per esempio,

un altro poeta, Lucio Attio il quale si fece fare una statua di bronzo più grande del vero e ottenne che fosse collocata nel tempio delle Muse. Questa passione vanitosa finì col gettare in mezzo al popolo reale un altro popolo di marmo e di bronzo, che ingombrò portici, mercati, teatri e templi.

L'ambizione e il fanatismo giunsero al punto che, secondo Dione Crisostomo, chi non riusciva ad avere la propria statua ancora vivo, moriva appositamente per ottenere monumento ed iscrizione! Malgrado la severità dei censori e malgrado le leggi restrittive imposte da Claudio, fu impossibile distruggere un abuso che aveva posto radici troppo profonde nei costumi. Cassiodoro, che scriveva quattrocento anni dopo la promulgazione delle leggi Claudiane, ci apprende che al tempo suo il numero delle statue pedestri eguagliava almeno quello degli abitanti della città e quello delle figure equestri superava il numero dei cavalli che il censimento registrava in Roma! Si capisce pertanto come le calcare impiantate dai papi negli augusti Fori dell'Urbe, pur trasformando le antiche statue marmoree in calcina per la fabbrica di San Pietro, in calcina per le altre basiliche cattoliche e per le numerosissime chiese, e in calcina per i fastosi palazzi dei nuovi patrizi, pur tuttavia abbiano lasciato ancora una popolazione di marmo per i musei

del mondo intiero; e si capisce come neppure la invenzione delle campane, e neppure quella che venne dopo dei cannoni, siano riuscite a fondere tutti gli uomini e i cavalli di bronzo dell'antichità!

L'usanza di onorare con statue anche persone viventi non cessò del tutto con la civiltà greco-romana, ma finì col diventare, si può dire, una prerogativa esclusiva dei sovrani, i quali anche adesso, appena salgono al trono, debbono rassegnarsi ad essere colunniati in bronzo e in marmo, non fosse altro coi busti che li debbono rappresentare sopra le teste dei giudici nei tribunali.

Fra le statue erette ai sovrani mentre ancora regnavano, la più memorabile è certamente quella già menzionata che volle avere Nerone di sì colossali dimensioni, che fu detta appunto il *Colosso di Nerone*. Anche merita di esser ricordata, per una strana singolarità, quella che si fece fare Manasse, re dei Giudei, il quale, narra la Bibbia, dopo aver fatto uccidere il profeta Isaia, fece erigere a se stesso una statua con cinque teste per mostrare al popolo che egli ci vedeva assai più dei profeti, sebbene questi fossero chiamati... veggenti!

Fra i sovrani moderni quello che ancora vivente fu più monumentato è, non occorre dirlo, Napoleone I, ma le sue statue, come già era av-

venuto a quelle di molti altri regnanti, caddero tutte con la sua caduta. La statua bellissima e classicamente ignuda che di lui aveva fatto il nostro grande Canova, per fortuna dell'arte non andò anch'essa distrutta. Rimasta nascosta dal 1814 al 1859 in una cantina del palazzo Brera, dopo Magenta e Solferino potè finalmente assurgere agli onori... del cortile dello stesso palazzo.

Fra i monumenti eretti a vivi nei tempi moderni ricorderò anche quello che fu innalzato a Rousseau nel giardino delle *Tuileries* a Parigi, allorquando l'entusiasmo destato dallo scrittore ginevrino e dalle sue idee, che tendevano a rinnovare il culto della Natura, era giunto all'apogeo; ma la statua scomparsa dopo la bufera della Rivoluzione, neppure si sa dove e come sia finita. La troviamo tuttavia descritta dal Meyer, nel libro che intitolò: *Frammenti del mio viaggio a Parigi*, pubblicato ad Amburgo nel 1798, parecchi anni dopo il viaggio stesso, e doveva essere una statua assai curiosa, poichè Rousseau era rappresentato seduto, in veste da camera, con una grande parrucca ondulata, e tenendo fra le mani una statuetta che a sua volta rappresentava... la Natura!

Bisogna dire che con le mode greco-romane il vento della Rivoluzione avesse riportato a galla anche la mania statuaria dell'antichità, poichè nella grande ubbriacatura di retorica prodotta

dalla presa della Bastiglia venne votata, per acclamazione di popolo, una statua persino al cittadino apprendista orologiaio, Giovanni Battista Humbert, per essere stato costui il primo a porre piede nella conquistata fortezza; e si decretò che sotto la sua statua fosse posta l'iscrizione: « *Au premier vainqueur de la Bastille* »! L'Humbert, per altro, era un operaio disoccupato e quindi la prima idea sorta tra il popolo era stata quella di fare una colletta a suo beneficio. Questa aveva fruttato una diecina di luigi, ma l'eroe li aveva *dédaigneusement refusés*, acconsentendo soltanto a riceverli... in prestito. Dinanzi a così magnanimo rifiuto gli fu allora votato per acclamazione un monumento, come dissi e come narra l'*Almanach des patriotes français ou Précis des Révolutions de 1789* (Paris, 1790). Se poi il monumento gli sia stato realmente innalzato, o se l'eroe disoccupato abbia preferito ricevere, parimenti... in prestito, la somma ad esso destinata, non sono riuscito a scoprire.

La scomparsa di quella statua, se pure venne mai eretta, sarebbe a deplorarsi come perdita di un documento preziosissimo per la storia della buaggine umana. Il grande avvenimento della presa della Bastiglia è infatti ormai abbastanza messo in chiaro, e sappiamo benissimo che la sua importanza morale non può menomarsi, tuttavia il fatto materiale in sè di quella conquista,

quale si è voluto magnificare, è la più gonfia ed umoristica caricatura che si possa immaginare della rettorica volgarità. Ormai è troppo bene documentato che i pochi ed invalidi difensori dell'eroica fortezza, puntello della tirannide, anche se non incerti e non colti all'improvviso, non sarebbero stati in grado di opporre una resistenza molto maggiore di quella che poterono fare; e quanto alle vittime della tirannide, liberate dal popolo e da esso trascinate in trionfo, dovettero rimpiangere la tranquillità e il trattamento privilegiato che nel vecchio castello avevano potuto godere *aux dépenses du roi!*

Se si pensa allo sterminato numero di persone che sono passate sulla terra e al numero immenso di coloro che hanno tentato di rimanervi almeno in effigie, o che in effigie si è tentato di conservare, e se a tutte le loro inerti riproduzioni si aggiunga l'infinita popolazione di divinità e di esseri fantastici che si sono voluti nei modi più bizzarri materialmente raffigurare è presto capito che le curiosità di ogni genere relative alle statue non possono mancare davvero. Circa l'abbondanza di queste, mi basterà dire che vi fu tempo in cui le statue caddero persino dal cielo, come registra l'Aldovrandi nel volumone della sua *Monstrorum Historia*, a pag. 146 (Bononiae, 1642): *Insuper anno ab Urbe condita 614, multæ*

statuæ humanam referentes effigiem e Cœlo ceciderunt et ab Aethna monte majores flammarum globi emicuerunt. La credibilità del qual fatto si è quasi tentati di ammettere ora, quando si passeggia nella capitale d'Italia.

Prima del Settanta vi erano bensì nelle piazze di Roma obelischi e fontane decorative, ma monumenti a uomini, per quanto sommi, no; ed era anzi questo uno dei particolari caratteri che rendevano Roma diversa da ogni altra città. Nemmeno, non dico un poeta, un guerriero, un oratore per le piazze e per le vie, ma nemmeno, pare impossibile, nemmeno un papa di marmo, di bronzo, e non si può negare che non vi sieno stati anche dei papi monumentabili. Dal Campidoglio Marco Aurelio, unico superstite della antica popolazione statuaria, continuava a stendere il suo gesto solenne nella sublime solitudine fatta intorno a lui. Ma ben presto cominciò timidamente ad apparire un Vittorio Emanuele, quasi nascosto sotto il loggiato del Pincio; poscia, più sfacciato, l'abate Trapassi osò sollevarsi nel centro della città, e dopo lui, via via, Terenzio Mamiani e Cola di Rienzo, Quintino Sella e Giordano Bruno, Marco Minghetti e Garibaldi, Silvio Spaventa e Carlo Alberto ingabbiato, i Fratelli Cairoli e Pietro Cossa, Cavour e l'abate Spedalieri, e Goethe, e Ciceruacchio,

e Vittor Hugo, una folla addirittura, una nuova invasione barbarica dal punto di vista dell'arte, una miscela ibrida e strana quale potrebbe sognarsi in un incubo, ed alla quale si andranno man mano aggiungendo con uno straripare spaventoso tutte quelle già venute e da venire.

CAPITOLO IV.

Distruzione di statue.

Se ogni tanti secoli capita sulla terra uno di quei grandi uomini che rendono superba di sè l'umanità, la media tuttavia del livello intellettuale delle grandi masse popolari, anche nei Paesi che più sono stimati civili, non oltrepassa di molto quello dei fanciulli, come lo dimostrano la statuomania e più ancora le numerose distruzioni fatte dal popolo di monumenti eretti poco prima tra i suoi applausi, e che vengono quindi molto spesso a somigliare al giuocattolo che, dopo aver per qualche istante formato la delizia del fanciulletto, viene da questo spietatamente infranto.

Beninteso, le distruzioni dei monumenti operate a furore di popolo non sono mai cagionate da bizze, da capricci, da inconsiderate mutazioni di idee e di sentimenti, bensì sono sempre fatte in nome di « grandi principî », di « grandi ideali », sotto l'usbergo di ancor più grandi pa-

roloni, rappresentando essi immancabilmente il principio di una nuova êra e la fine di qualche Idra, quella della Tirannia col trionfo della Libertà, ovvero quella dell'Idolatria col trionfo ora della vera Fede, ora del Libero Pensiero!

Talvolta, è vero, anche le dette distruzioni hanno diritto a tutte le circostanze attenuanti. Quando con la caduta di Nerone le sue statue vengono infrante, e sono gettate nel fuoco o nel fiume, la cosa sembra tanto naturale che nessuno pensa a trovarla stupida quale è realmente, poichè potevasi ottenere lo stesso risultato di farle scomparire rimuovendo quelle statue e destinando la materia di cui erano fatte ad altri usi. Ma più spesso simili distruzioni, oltre all'essere sciocche sono anche perfide e malvagie. Non di rado per esse andarono perdute opere d'arte di grande pregio. Lo splendido monumento eretto nel 1567 in Anversa tra il plauso popolare al Duca d'Alba, e distrutto pochi anni dopo a furor di popolo, era opera insigne di Pietro Francavilla, il forte allievo di Giambologna, e doveva essere di una straordinaria magnificenza se è vero che era costato, a quel che dice il Misson (*Nouveau Voyage*, t. III, p. 129, Le Haye, 1702), ben cinquecentomila ducati! Il 30 dicembre 1511 i Bolognesi, adirati contro papa Giulio II che muoveva ad essi guerra, sfogarono il loro furore sulla sua statua, opera bellissima in

bronzo di Michelangelo, e che solo tre anni innanzi, nel 1508, gli stessi Bolognesi, avevan posto con solenni feste e con baldorie popolari in una grande nicchia della facciata di S. Petronio. Legata una grossa fune al collo della statua colossale, che pesava diciassettemila libbre, la trassero giù, e sebbene fosse fatta precipitare sopra una catasta di fascine, appositamente preparata, l'immane simulacro sfondò il lastricato e si sprofondò nel terreno. Fattolo a pezzi e staccatane la testa, i Bolognesi questa rotolarono a ludibrio traverso la piazza, poi la spedirono al duca di Ferrara, Alfonso d'Este, gran fonditore di cannoni, il quale ne fece una delle sue migliori colubrine: la Giulia!

Nel 1783, nella città di Dôle in Francia, dipartimento della Côte-d'Or, era stata inaugurata una statua di Luigi XVI che seduto in trono mostrava col dito il globo terrestre per significare l'opera sua di restauratore della libertà dei mari. Quella statua era bel lavoro del celebre scultore Pigalle, e quando pochi anni dopo, nel 1792, ne fu decisa la distruzione, lo stesso scultore tentò di salvarla proponendo di farla diventare con opportune modificazioni una statua... della Libertà. Ogni suo tentativo però si infranse contro il capriccio popolare, volevo dire contro l'assoluta necessità di un « bel gesto » che affermasse la caduta del tiranno. La statua

fu rovesciata e venne fatta a pezzi, e nella *Histoire de Dôle* del Puffeney (Besançon, 1882) possiamo leggere che la testa di Luigi XVI servì per molti anni come peso per far muovere il girarrosto nella cucina del principale albergo di quella città!

Bisogna dire che la testa del disgraziato re non aveva proprio fortuna neppure in bronzo. In una lettera della signora De Souza al suo vecchio amico Le Roy, pubblicata dal barone Di Maricourt nel suo libro *Madame de Souza et famille* (Paris, 1907) è narrato a questo riguardo un aneddoto veramente tragico. Quando nel 1833 sotto la Restaurazione venne fatta eseguire la colossale statua di Luigi XVI che adesso trovasi nel Museo di Bordeaux, dopo la sua fusione la principessa Maria Teresa, Madame la Dauphine, come veniva chiamata, la quale caldamente aveva patrocinata quella risurrezione del simulacro del povero suo padre, volle assistere alla così detta « spoliazione » della statua, vale a dire alla liberazione di essa dall'involucro di gesso che costituisce la forma entro cui viene versato il metallo liquefatto. Tale operazione, come è noto, viene intrapresa dal basso, e perciò cominciato il lavoro, si videro apparire prima i piedi, poi le gambe, quindi il corpo, le braccia, la spalle e il collo del sovrano ghigliottinato. Ma quale non fu l'orrore della principessa, allorchè, caduta

la parte superiore dell'involucro, si vide che la testa mancava! Era stata sbagliata la quantità del metallo che occorreva per la fusione completa della statua, e la signora De Souza scrive che Madame la Dauphine al vedere suo padre decapitato anche in effigie si sentì tanto male che, più che andarsene, dovette essere portata via. Come i personaggi che sono da essi rappresentati, anche le statue, siano di bronzo, di marmo o di gesso, debbono dunque temere soprattutto per la propria testa. Nel largo Mercatello a Napoli, detto adesso Piazza Dante e prima del 1799 Foro Carolino, pochi anni innanzi al detto anno era stato posto provvisoriamente, mancando il danaro per farla di bronzo o di marmo, il modello in gesso di una grande statua di Carlo III. Nel 1799, nei primi tumulti della Repubblica Partenopea, mentre una grande folla di popolo attorno a quella statua ne invocava l'atterramento, a un tratto un giovane, salito sovra un palco improvvisato, con un meraviglioso colpo di sciabola, la decapitò. Quella testa di gesso però, ne fece cadere dietro a sè parecchie di viventi, perchè nello stesso anno, venuta dopo la repubblica la reazione, furono decapitati uno appresso l'altro varî individui ritenuti tutti autori di quell'unico colpo di sciabola incruento. Secondo il *Diario* del Marinelli, lo sciabolatore magnifico, era stato il valente schermitore Gae-

tano De Marco il quale infatti, appunto per quel bel colpo, ebbe alla sua volta mozzo il capo al largo del Mercato il 29 agosto 1799. Ma un altro *Diario* inedito, conservato nella Biblioteca della Società Storica Napoletana, dice che lo sciabolatore era stato Filippo Marini, marchesino di Genzano, il quale parimenti e per quello stesso motivo venne decapitato nel solito Largo del Mercato il 1° ottobre di quello stesso anno. Aveva 27 anni. « Questo infelice figliolo — dice il citato *Diario* — fu prevaricato dall'aio, ed il suo reato è stato di aver tagliato la testa alla statua di Carlo III ». Fatto sta che il colpo di sciabola mirabilmente decapitatore era stato unico veramente, ma i decapitati furono parecchi!

Qualche volta una bizza politica, volevo dire un « grande principio » politico, è riuscito a distruggere un monumento anche senza incomodare il furore popolare. Tale sorte è capitata precisamente alla prima statua che venne eretta in Italia a Garibaldi; quella inaugurata nel 1883, sulla piazza di Ostiano, in provincia di Cremona, con un applauditissimo discorso dell'onorevole Sacchi. Molti anni or sono, salito al potere nel municipio di Ostiano il partito clericale, il nuovo sindaco, a cui quella statua pesava proprio come se, anzichè sulla piazza, fosse stata eretta sul suo stomaco, deliberò di levarsela di dosso, e col pretesto che la sua bruttezza era

un'ingiuria all'arte e un disonore pel paese, ottenne molti voti favorevoli alla sua « sostituzione ». Quella statua, infatti, era tutt'altro che bella, perchè se l'entusiasmo nel volerla era stato grande nel partito liberale, i quattrini erano stati pochi, e basti dire che, sebbene di pietra, l'incarico di eseguirla era stato dato a un falegname del luogo. Fatto sta che il sindaco, approfittando dell'ottenuta approvazione, senza porre tempo in mezzo, la sera stessa fece porre una corda al collo di Garibaldi, lo fece atterrare e ridurre subito a pezzi, dei quali si servì per le fondamenta di una casetta che costruì per la guardia forestale. Ma della sua sostituzione non se ne parlò più.

Se una statua può essere distrutta per cause politiche in un periodo di pienissima pace, è facile immaginare quanti pericoli esse corrano nei momenti di grandi perturbazioni sociali. In Francia, durante la Rivoluzione, ne fu fatta sì grande strage da farci ricordare quella delle statue degli Dei pagani nei primi secoli del Cristianesimo trionfante, e quelle ancor più vandaliche avvenute nel VI e nel VII secolo per opera degli Iconoclasti. Un ameno episodio dettagliatamente narrato nelle *Trouvailles et Curiosités de l'Intermédiaire* del 30 luglio 1895 è a questo riguardo assai istruttivo e merita di essere brevemente accennato.

Come in tutta la Francia, anche a Coincy, nel dipartimento dell'Aisne, si volle celebrare la festa della Dea Ragione; ma ivi, per rendere la festa più solenne, si stabilì di fare a pezzi in quel giorno le marmoree statue di santi che ornavano la chiesa parrocchiale. Vi era però un guaio. Ad eccezione di due o tre, quelle statue erano già state spezzate in un saccheggio che poco tempo innanzi era già stato fatto della chiesa; ma a tale inconveniente venne subito posto rimedio facendo restaurare e rimettere insieme alla meglio le infrante statue, affinchè potessero essere spezzate di nuovo e con più degna cerimonia nella festa della Ragione!

La «solennità» ebbe luogo nella chiesa stessa, dove furono riportate e poste in bella fila le statue accomodate per esser rotte nuovamente e... ragionevolmente! Come in ogni altro luogo ove venne celebrata sì bella festa, una delle più belle ragazze del paese ebbe l'onore di figurare da Dea Ragione, e il cittadino Sivry, commissario della Repubblica, salì sul pulpito a pronunciare una concione di circostanza, che chiuse con la seguente perorazione: «I repubblicani evitano il male perchè è male, e fanno il bene perchè è bene e non già per paura dell'inferno e per la speranza del paradiso. Ah! Se c'è un inferno, sapete qual'è? Sì, voi lo sapete, o cittadini, poichè voi lo avete distrutto: esso è la

Monarchia ; e se c'è un paradiso voi lo possedete : è la Repubblica ! Viva la Repubblica ! ».

Terminati i discorsi, fu dato il segnale per la rottura delle statue. Lo scultore, cittadino Cesson, e il suo operaio Narden, che in quel nuovissimo rito dovevano funzionare da sacerdoti, si diedero a menare furiose martellate su quelle statue che essi stessi avevano accomodate nei giorni innanzi. Ma arrivati dinanzi alla statua di San Martino, pregevole opera d'arte e che per fortuna era fra le poche che non avevano avuto bisogno di restauro perchè del tutto intatta, il cittadino Cesson, al quale, come artista, ripugnava la distruzione di quella statua e voleva salvarla, domandò la parola e disse : « Cittadini, eccoci ora dinanzi al *ci-devant* San Martino che è del tutto sano, e che bisognerebbe lasciare incolume per servircene nelle feste decadarie. San Martino non era un aristocratico, ma, come potete constatare, era un *sans-culotte*, e amava i *sans-culottes* poichè divise il suo mantello con un povero. Se egli fosse ancor vivo, sarebbe certamente un buon patriota, egli sarebbe con noi ; e perciò vi domando la sua grazia ».

Un istante di silenzio seguì quelle parole che nessuno osava approvare ; ma poichè lo stesso commissario della Repubblica taceva, qualche cittadino si fece coraggio e gridò che Cesson aveva ragione, e allora tutti fecero eco. Così fu

salva la statua di San Martino, che adorna tuttora la chiesa di Coincy.

Una statua di qualsiasi materia, anche se non è un capolavoro artistico, rappresenta pur sempre, o grande o piccolo, un valore, e quelle perciò che riescono a salvarsi al primo scoppiare di una rivoluzione, difficilmente vengono in seguito distrutte; ma in tal caso vanno incontro a una sorte talvolta assai peggiore: quella di una loro trasformazione. Come potevano, per esempio, in Francia rimanere intatte dopo la caduta del primo impero le innumerevoli statue erette a Napoleone I, o, dopo Sédan, quelle di Napoleone III? La bella statua equestre che era stata eretta a questo imperatore a Bordeaux, e che doveva perpetuare con l'iscrizione del suo piedistallo le memorabili parole: *L'Empire c'est la paix!* fu distrutta dal popolo di quella città nel settembre del 1870 e gettata a pezzi nelle acque della Gironda; alcune altre che evitarono un'analoga fine, per poter poi servire a qualche cosa vennero nei più strani modi trasformate.

Curiosità relative alle metamorfosi delle statue è facile immaginare che ve ne sarebbero tante da riempirne un volume, ma qui mi limiterò ad un capitolo.

CAPITOLO V.

Trasformazioni di statue.

Chi entra nella chiesa di S. Agostino in Roma e si trattiene qualche istante dinanzi alla bella statua di Maria Vergine con Gesù Bambino, quasi sempre circondata, per la grande venerazione di cui è oggetto, da una folla di devoti, facilmente potrà osservare qualche gruppo di provinciali sogghignanti alle parole che va loro sussurrando una guida compiacente, per lo più un parente o un amico, che crede di conoscere Roma perchè vi dimora da lungo tempo, ed il cui verbo è da essi senz'altro ingenuamente accolto come quello di un esperto conoscitore della città.

Si può esser certi che costui sta narrando a quei beneficiati della sua « pratica » di Roma come qualmente quel simulacro della Vergine altro non sia che un'antica statua di Agrippina, avente sulle ginocchia il figlio suo Nerone ancor bambino, ed è facile immaginare i commenti di

luoghi comuni sulla religione trasformata in idolatria, sulla ipocrisia o, per lo meno, sulla ignoranza dei preti, sulla dabbennaggine dei devoti che rivolgono a Neroncino le loro preghiere credendo di dirigerle a Gesù Bambino, e via dicendo.

« Vedete, — prosegue a dire l'erudito cicerone a' suoi incantati ascoltatori — è bastato trasportare in una chiesa quell'antica statua, porle sulla testa una corona d'oro, coprirla di preziosi doni offerti per grazie ricevute e circondarla di *ex voti*, per trasformare in Madonna una imperatrice crudele e dissoluta ».

Si tratta qui, come il lettore avrà già compreso, di uno di quegli innumerevoli spropositi correnti, divulgato questo e ripetuto con ben strana ostinazione, poichè la famosa Madonna di S. Agostino è tra i migliori e più conosciuti lavori di Jacopo Sansovino, e, del resto, anche se non se ne sapesse l'autore e l'anno in cui la scolpì, e molte altre particolarità, non occorre certamente essere un profondo conoscitore d'arte per vedere subito che si tratta di un'opera del nostro Rinascimento e non di una statua dell'antichità. Il citato sproposito, ordinariamente ripetuto dai ciceroni di occasione, trova tuttavia motivo di permanere non solamente per quella maligna compiacenza di cui, al pari d'ogni altro difetto, gode l'ignoranza nel ravvisare o nel cre-

dere di ravvisare l'ignoranza altrui, ma altresì perchè vi sono infatti molte statue antiche adattate a rappresentare personificazioni ben diverse da quelle originali.

La conosciutissima statua in bronzo di San Pietro nella Basilica Vaticana, statua che data senza dubbio dai primi secoli dell'êra nostra, e che ha fissato il tipo del detto Santo per tutte le immagini posteriori di lui, secondo alcuni storici fu fatta fondere da Leone I, reduce dalla sua famosa ambasceria ad Attila, col bronzo della statua di Giove Capitolino; ma varî critici d'arte la ritengono invece una semplice trasformazione della statua di qualche console o di qualche imperatore.

Fino allo scorso secolo un bassorilievo scolpito in agata, rappresentante la Glorificazione di Germanico, era venerato nella Santa Cappella di Parigi come un *Trionfo di S. Giuseppe*; altrove una Minerva con Poseidone disputanti sulla fondazione di Atene, malgrado i costumi e gli attributi dei personaggi, venivano presentati ai fedeli come *Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre*; un'Iside che allatta Horo diventava la *Vergine che offre il seno a Gesù*; una Musa con la maschera in mano, la Salomè con la testa di S. Giovanni; sciami di amorini mitologici eran creduti voli di Serafini; e Carlo Magno, sigillando i suoi editti con una pietra antica

sulla quale era incisa una testa di Caracalla, riteneva di apporvi con questa l'effigie del Padre Eterno!

Questi ultimi esempi, che ho tratti dall'opera *Gravure en pierres fines* del Babulon, sono saggi delle trasformazioni puramente ideali subite dalle antiche figurazioni plastiche in tempi di profonda ignoranza, quale fu in particolar modo il Medio Evo, ma numerosissime senza dubbio furono altresì le trasformazioni materiali, quale, ad esempio, quella di cui parla nelle sue *Memorie* Flaminio Vacca, il quale ci dice che trovatosi fra le rovine del Palazzo dei Cesari un grande frammento della statua colossale di « Jove Propugnatore, con il petto, con la gola, et parte della barba et la bocca di larghezza di otto piedi, fu venduto per marmo a Leonardo cieco scultore, per farne opere moderne ».

Che cosa sia venuto fuori dall'antico « Jove » di cui parla il cronista del Cinquecento non sappiamo, nè, se pure fosse possibile, parmi varrebbe la pena di rintracciarlo; posso però riferire alcuni moderni e sicuri esempi di trasformazioni di statue che varranno a mostrare a quali strane vicende sono talora sottoposti i più illustri personaggi anche dopo essere plasmati nel marmo o nel bronzo, che ne dovrebbe perpetuare la memoria.

Il 25 agosto del 1792 la statua del più popolare re che abbia avuto la Francia, quella equestre di Enrico IV, posta sul Ponte Nuovo a Parigi, venne anch'essa abbattuta dalla bufera della Rivoluzione e col suo bronzo vennero fatti dei cannoni, precisamente come era avvenuto qualche secolo innanzi a Bologna della statua di Giulio II, opera splendidissima di Michelangelo, come ho narrato trattando delle distruzioni di statue. Passata la Rivoluzione e caduto anche l'Impero, il 25 agosto 1818 la statua di Enrico IV risorgeva nel suo posto al Ponte Nuovo. Il bronzo che aveva formato quella distrutta ventisei anni innanzi, aveva servito per costruire quei cannoni che Napoleone aveva trascinati per tutta Europa; ma la Restaurazione che avrebbe voluto far scomparire ogni ricordo del grande imperatore, volle, per odio contro di lui, che la nuova statua del re bearnese fosse fatta precisamente col bronzo di quella colossale che era stata eretta a Napoleone sulla cima della colonna Vendôme nell'apogeo della sua potenza, e di quel bronzo ve ne fu infatti abbastanza per Enrico IV e per il suo cavallo. Si assicura che lo scultore Lenot, incaricato di eseguire questo rinnovato monumento borbonico, per conciliare i suoi interessi d'artista con l'ammirazione che segretamente nutriva per Napoleone, abbia di nascosto introdotta in uno zoccolo del cavallo di Enrico IV

una piccola riproduzione della distrutta statua dell'imperatore. Ricaduti i Borboni e con Napoleone III ritornato l'impero, anche Napoleone I tornò al suo fastigio della colonna Vendôme, e vi fu allora chi, per rappresaglia, voleva far servire a questo scopo lo stesso bronzo di prima, che era diventato, come ho detto, Enrico IV; ma il buon senso prevalse. È noto che Napoleone ricadde poi un'altra volta dalla sua colonna con la Comune, per risorgervi ancora con la Repubblica di Thiers e di Mac-Mahon. Ricostruzione *ex novo* anche questa volta, e non trasformazione, ed è a sperare che cessati questi mutamenti dei loro bronzi, e re e imperatore rimangano ora definitivamente, fino alla loro materiale consunzione, documenti insieme di gloria umana e di umane malinconie.

Come si vede, il bronzo, per la duttilità della materia, si presta troppo bene a cambiare forma e persino uso; e tutti sanno che l'antica statua di Marco Aurelio, la quale, fin dal 1538, domina il Campidoglio col suo gesto di pacificatore, se prima d'allora non venne trasformata in campane o in cannoni, dovette la sua salvezza all'essere stata erroneamente creduta dell'imperatore Costantino, protettore e propugnatore del Cristianesimo; cosicchè per questo appunto era stata trasportata dinanzi alla Basilica Laterana, dove Costantino ebbe il battesimo, e dove come

immagine di Costantino venne rispettata e venerata nei molti secoli che precedettero il suo riconoscimento.

Il marmo non può certamente mutare forma con la stessa facilità del bronzo; tuttavia, se fosse possibile fare un elenco dei restauri più o meno felici, delle aggiunte, degli adattamenti e delle trasformazioni avvenute anche nelle statue marmoree, dal maraviglioso Laocoonte del Vaticano, a cui furono poste braccia rivolte in alto, mentre ora si sostiene che originariamente erano volte in basso, fino alla Venere di Milo, i cui innumerevoli atteggiamenti sono rimasti fortunatamente nelle cartelle dei molti artisti che su di essi hanno esercitato la loro fantasia, credo vi sarebbe veramente da farne un grosso volume.

Un esempio caratteristico di trasformazioni di statue di marmo lo abbiamo in quelle di otto generali morti in battaglia, ordinate nel 1810 da Napoleone perchè fossero erette sul ponte della Concordia. I generali che dovevano essere in tal guisa monumentati erano Espagne, Colbert, Lasalle, Cervoni, Hervo, Saint-Hilaire, Lacour e Lapisse; e le loro statue furono cominciate, anzi, parecchie ne vennero compiute, ma, caduto Napoleone, l'opera rimase sospesa e le statue eseguite vennero ricoverate nei magazzeni dell'Hôtel des Invalides. Quando, nel 1835, Luigi Filippo volle abbellire Versailles, si pensò a

trarre economicamente profitto di quelle statue disoccupate; se non che, sembrando non abbastanza grande la notorietà dei personaggi da esse rappresentati, venne deciso di trasformarle, e lo scultore Laitié ebbe l'incarico di decapitare quei generali e di sostituire alle loro, altre teste più illustri. Così Colbert diventò Mortier, Espagne ebbe sulla testa la testa di Lannes, Hervo fu mutato nell'eroico Massena e Lasalle fu trasformato in Jourdan. Queste quattro statue si possono ora ammirare nella grande corte di Versailles, e Paolo Endel, nel suo libro *Trucs et truqueurs* (Paris, 1907), dov'è riportata tutta questa storia, abbellita per giunta da un umoristico processo intentato al Governo Francese da alcuni discendenti dei personaggi decapitati, dice che sotto la statua di Lannes si può leggere la segnatura di Callemard, che nel 1835, quando cioè quella statua venne eretta, era morto da quindici anni!

Un altro esempio ancor più tipico di siffatte trasformazioni statuarie, anzi tanto romanzesco da rendere verosimile persino la favoleggiata trasformazione di un'Agrippina con Nerone bambino in una Madonna col Bambino Gesù, è il seguente, col quale chiuderò il presente capitolo.

Verso la metà del Settecento uno dei più ricchi signori della Provenza, il conte di Valbelle, ebbe il capriccio di farsi costruire nel parco del suo castello di Tourvés uno splendido mausoleo. Il conte, che abitualmente menava vita fastosa a Parigi in mezzo a poeti, a comici, ad artisti ed a filosofi, aveva fatto di quel suo castello un luogo di delizie, ove andava ogni tanto invitandovi i suoi amici parigini; e per inaugurarvi il proprio mausoleo volle, plagiando Carlo V, ripetere la commedia dei propri funerali di cui l'imperatore aveva fatto attori i monaci di San Giusto.

Il mausoleo, di forma quadrata, aveva in ognuno de' suoi angoli una statua di candido marmo raffigurante una donna piangente, ed erano state eseguite tutte e quattro dal rinomato scultore Houdon, al quale il conte di Valbelle aveva dato incarico di effigiare in esse le quattro amanti da lui preferite fra le molte che aveva avute. Una di quelle statue, completamente ignuda, rappresentava una delle più celebri donne del tempo, Chiara Giuseppina Ippolita de Latude, che sotto il nome di Mademoiselle Clairon fu tra le grandi attrici della *Comédie Française* e il cui epitaffio, scomparso con la sua tomba e col cimitero di Vaugirad, ove questa sorgeva, ma conservatoci nel *Voyage sentimental*

au quatre cimetières de Paris del Caillot, diceva:

ELLE TRAÇA AVEC AUTANT
DE VERITÉ QUE DE MODESTIE
LES RÈGLES DE L'ART DRAMATIQUE
DONT ELLE SERA À JAMAIS
LE MODÈLE

Viceversa, la modestia che la Clairon aveva saputo così bene rappresentare sul palcoscenico, non l'ebbe certamente nella vita privata se aveva anche fatto da modella, acconsentendo a posare ignuda per la statua voluta dal conte di Valbelle, uno fra i moltissimi suoi amanti.

Il tempo e gli avvenimenti trasformarono il castello di Tourvés, e le quattro statue andarono disperse ai quattro venti nella Provenza. Una di esse adorna ora una pubblica fontana a Fréjus; a un'altra venne posta tra le mani una bilancia e una spada, e fu messa a far da Temi nel vestibolo del Palazzo di Giustizia di Draguignan; la terza è nel giardino pubblico di Tolone, mezzo nascosta in un boschetto di lauri, dove passa per un'Amadriade che in quel rifugio di fogliami fugge il dio Pane; la quarta, infine, quella che riproduce le vaghe sembianze della Clairon sdraiata, con la testa appoggiata sul braccio destro, coi lunghi capelli che le cadono sulle nude spalle e sul nudo seno, rischiara con

la sua candidezza la grotta *De la Sainte-Beaume*. Narra la tradizione che in questa grotta Maria Maddalena fece penitenza e morì, e un'antica statua della santa vi fece per molti secoli dei miracoli; ma durante la Rivoluzione la grotta fu spogliata dei suoi tesori, e la statua miracolosa venne fatta a pezzi. Passata la bufera, una pia persona offrì di sostituire a proprie spese la statua distrutta e scomparsa, e a tale scopo acquistò, in piena buona fede, quella della Clairon, nelle cui mani era stato posto un crocifisso, e che inoltre aveva avuto l'aggiunta di qualche pudico panneggiamento, di un teschio accanto, nonchè del tradizionale vaso di alabastro, in modo insomma, da essere trasformata in una perfetta e bellissima Santa Maria Maddalena.

Habent sua fata anche le statue!

CAPITOLO VI.

Altre curiosità statuarie.

A pochi forse sarà noto che, anche nel più aureo periodo della classica antichità, Greci e Romani solevano dipingere le loro statue, e che quindi commettono un grosso sproposito i moderni pittori quando volendo, per esempio, rappresentare un fastoso interno di tempio o di casa greca dell'età di Pericle, vi pongono delle statue di candido marmo, simili, insomma, a quelle che escono dai moderni studi di scultura o a quelle antiche che tuttora ammiriamo nei musei e che i molti secoli, o spesse volte anche la pomice, hanno spogliato dei loro colori.

Sicuro! Come in Assiria, in Egitto, in Etruria, anche in Grecia e in Roma la statuaria fu policroma, e il minio del colorimento delle statue fu colore quasi sacro, perchè con una leggera velatura di esso si dava al nudo quell'« incarnato » che negli esseri umani è l'espressione della

vita. I capelli per lo più venivano tinti in rosso cupo, oppure venivano dorati, e tracce d'oro, infatti, si scorgono ancora sul capo della Venere dei Medici. Il giallo e il turchino servivano per colorire i vestiti, e così dipinte le statue colpivano meglio gli occhi e la fantasia, proprio come fa tuttora, specialmente nelle chiese di campagna, l'odierna statuaria industriale di cartapesta.

L'importanza che i Greci davano alla colorazione delle statue è mostrata dal fatto che insigni maestri nell'arte pittorica non disdegnavano di dedicare il loro pennello a un ufficio che adesso sarebbe tenuto troppo umile e da lasciarsi tutto al più agli apprendisti. Così sappiamo che il coloritore delle statue di Prassitele fu nientemeno che quel celebre pittore Nicia, tanto orgoglioso della propria fama che regalò più d'una volta le sue pitture anzi che venderle, ritenendo non ci fosse denaro abbastanza per poterle pagare; e Plinio ci dice che dal canto suo Prassitele, interrogato quali maggiormente stimasse delle sue statue, rispose: « Quelle che Nicia ha terminate col suo pennello »! (*Hist. Nat.*, XXXV, 40).

Conoscendo pertanto a quale perfezione gli artisti greci avevano portato la scultura, se immaginiamo quanta illusione di vita doveva aggiungere alle bellissime loro statue l'arte di colorirle, non possiamo trovare inverosimili ed

incredibili le passioni erotiche che esse talvolta accendevano.

Luciano, in uno dei dialoghi che vanno sotto il suo nome, intitolato *Degli Amori*, narra la storia di un giovane « di non oscuri natali, il nome del quale per la sua azione non può dirsi », che s'innamorò della Venere di Cnido scolpita da Prassitele, e ci racconta come quel giovane, eludendo la vigilanza dei custodi, riuscì una notte a farsi chiudere nel tempio e a rimaner solo con quella statua, e come, in seguito, da questo suo pazzo amore venne tratto al suicidio.

La storia di un altro innamorato di quella stessa statua troviamo narrata nella vita del celebre filosofo, mago e taumaturgo, Appollonio Tianeo, scritta da Filostrato *il vecchio*; il quale scrittore ci fa sapere altresì che gli abitanti di Cnido non vietavano quegli stranissimi amori, perchè rendevano tanto più famosa la statua che chiamava da ogni altra regione al loro paese i turisti del tempo, smaniosi di ammirarla. La *réclame* americana a tanto non è ancor giunta!

In certi individui, del resto, è tale la debolezza della ragione e della volontà di fronte agli impulsi sensitivi, che, ad accendere in essi certi delirî, non occorre la perfetta illusione della statuaria greca. Enrico Heine, nel suo strano racconto *Les nuits florentines*, fa narrare dal protagonista, con una precisione di particolari

propria dei quadri dal vero, la storia di un suo innamoramento di adolescente acceso in lui da una statua di dea che in un antico parco, devastato dall'invasione delle truppe francesi, giaceva intatta fra l'erbe, il cui verde cupo dava maggiore splendore alle sue leggiadre forme.

A Roma ancor vive la cronaca scandalosa o leggenda che sia, dell'inglese trovato in intimo colloquio con la statua che sul sepolcro di Paolo III riproduce le bellezze di Giulia Farnese, e si dice anzi che, a cagione di quel fatto, o di analoghe espressioni di troppo espansiva ammirazione, fu ritenuto necessario il render meno seducente quella statua col panneggio in bronzo tinto in bianco che da molto tempo in parte la ricopre. E bisogna dire che siffatti delirî accesi da finzioni marmoree di forme umane sieno più frequenti di quel che ognuno potrebbe immaginare, se il reverendo professore Giuseppe Antonelli, nel suo trattato *Medicina Pastoralis in usum confessarium*, edito in Roma dal Pustet nel 1909, ha ritenuto opportuno dedicare ad essi un intiero paragrafo nel capitolo: *De bestialitate, de necrophilia et de satisfactione cum statui praesertim mulierum*!

A pag. 640 della *Revue Parisienne* del 1840, Onorato Balzac, che ne era allora direttore, scriveva: « Voi sapete che gl'Inglesi hanno obbli-

gato il Governo napolitano a mettere dei calzoni di bronzo a Venere Callipigia », e aggiungeva ironicamente : « *On ne la déshabille que sur permission* »! Adesso la Venere Callipigia del Museo di Napoli è visibile a tutti senza il goffo indumento che il pudore britannico le aveva imposto ; un pudore che non permette di pronunciare la parola calzoni, ma permette agli ufficiali della guardia scozzese di far senza di essi anche nelle più aristocratiche *soirées* !

È probabile, però, che se la Venere Callipigia e le altre statue antiche egualmente svestite fossero ancora dipinte al naturale come erano in origine, sembrerebbero anche adesso, malgrado il rinnovato culto pagano dell'arte, troppo indecenti per poterle lasciare esposte al pubblico senza almeno un moderno costume da bagno ; e probabilmente non sarebbe stato possibile erigere, come venne fatto per ordine di Napoleone I sulla *Place des Victoires* a Parigi, la grande statua del generale Desaix in uno stato di assoluta nudità, secondo il gusto classico che lo scultore David aveva rimesso in onore. Sebbene di bronzo non dipinto, quella colossale nudità offendeva assai gli abitanti della piazza, e il loro malcontento venne da essi espresso in una umoristica supplica :

Le général Desaix, très modeste en sa gloire,
Demande à haute voix qu'on cache... son histoire!

Con la Restaurazione la statua scandalosa venne rimossa, e il suo bronzo servì per rifare quella equestre di Luigi XIV, che era stata abbattuta dalla Rivoluzione.

Ma, rispetto alle nudità delle statue, il pudore diventa dappertutto un po'... *sui generis*. A Bologna il famoso Nettuno, popolarmente detto per le sue proporzioni il *Gigante*, non è maggiormente vestito di quanto lo fosse il novello *Gigante* parigino; tuttavia i Bolognesi non chiesero mai che fosse sottratto alla loro vista. Non meno ignude delle naiadi, che tante grida di scandalo sollevarono in Roma quando vennero collocate sulla fontana di Piazza Termini, sono le statue della fontana dinanzi al Palazzo Pretorio di Palermo. È da notare che l'indecenza di queste ultime è stata grandemente corretta nel 1663 per un riguardo che il Vicerè, Don Francesco Caetani di Sermoneta, volle usato alle monache del convento di Santa Caterina, dalle cui grate quelle statue erano contemplabili. A quale grado d'inverecondia arrivavano dunque prima della loro... correzione?

Che poi dire del famigerato *Manneken-pis* di Bruxelles? Per chi non lo sapesse, con tale nome è stata chiamata in quella città una fontana formata dalla statua in brozzo di un bambino che naturalmente spande uno zampillo d'acqua in una vasca. Quell'omino sudicetto è nondimeno con-

siderato come una specie di palladio della città, e il popolo gli ha conferito il titolo di « primo cittadino di Bruxelles ». Ha delle rendite sue, e, sebbene nudo, possiede varî ricchi vestiti, che mette in certe feste. Secondo i tempi, però, e le circostanze, egli ha cambiato costumi e opinioni, come se davvero fosse un personaggio politico. Luigi XV gli aveva regalato un bell'abito gallonato e ricamato, e lo aveva altresì decorato dell'Ordine di S. Luigi. Durante la Rivoluzione, gli venne posto sulla testa il berretto frigio. Napoleone I gli concesse titolo e chiave di ciambellano. Dal 1830, e per un mezzo secolo dopo, nelle feste vestiva la divisa di guardia nazionale!

Quest'uso di vestire certe statue nelle grandi occasioni dev'essere antichissimo. Come tutti sanno, da tempo immemorabile quella di San Pietro, nella Basilica a lui dedicata in Roma, il giorno della sua festa viene vestita di ricchissimi abiti pontificali col triregno papale in capo; ed anche i Greci e i Romani, se non abbondavano nel coprire d'abiti le loro statue certo non tralasciavano di adornarle poichè sappiamo che Augusto donò alla Venere del Pantheon una grossa perla superstite alla famosa cena di Cleopatra, la quale perla, divisa in mezzo, servì per fare due orecchini a quella dea.

Tornando all'indecenza statuaria, se tuttora

può esistere in una città civile quale è Bruxelles una statua indecentissima come quella che ho ricordata poc'anzi, ben si può immaginare a quale grado d'inverecondia si è potuto giungere con le rappresentazioni plastiche nell'inverecondissimo Medio Evo. Delle intiere opere sono state scritte intorno a ciò, tanto abbonda a questo riguardo la materia, e alcune anche piuttosto recenti, come quella del Witrowski sull'arte profana nelle chiese e sulle licenze simboliche (Paris, 1908), e quella di E. Fuchs: *Geschichte der Erotischen Kunst* (Berlin, 1908). Posso quindi esimermi dal citare esempi in proposito, che d'altra parte sarebbe ben difficile esporre decentemente e solo ricorderò, per la sua analogia con la già citata fontana di Bruxelles, quella che era una volta dinanzi alla cattedrale di Meaux, e che fino dal 1512, in omaggio appunto alla decenza, venne demolita. Se ne conserva tuttora un disegno nella Biblioteca di quella città, e se ne può leggere del resto la descrizione nell'*Histoire de Meaux* di F. Carro. Quella fontana era formata da una statua della Vergine che in una seminudità degna di una dea del paganesimo, versava zampilli d'acqua dalle mammelle, mentre il Bambino Gesù sulle sue ginocchia ne produceva un altro nello stesso modo naturalistico che il *Manneken-pis* continua serenamente a praticare! Forse nella rozza ingenuità del Medio Evo

si credeva che l'acqua emessa in quel modo da simulacri divini acquistasse anch'essa qualche cosa di sacro o qualche straordinaria virtù!

Un volume che invece ancora manca in materia di curiosità statuarie potrebbe esser fatto narrando « viaggi e avventure » di talune statue celeberrime, come quelle, ad esempio, dell'Eros di Prassitele, famosissima statua che lo stesso sommo scultore aveva giudicato come il proprio capolavoro, e che Frine ebbe da lui in regalo mercè un'astuzia, la quale ci mostra quanto doveva essere ricca quella donna, oltre che di bellezza anche di spirito. Avendo essa avuto da Prassitele l'offerta di scegliere tra le sue opere quella che più le piacesse, subito gli rispose che avrebbe scelto quella che egli stesso avesse giudicata la migliore; ma Prassitele si rifiutò di indicargliela. Un giorno, mentre egli si trovava presso di lei, a un tratto giunse trafelato un suo schiavo annunciando che l'officina di Prassitele era in fiamme! Lo scultore spaventato si alzò per correre sul luogo gridando: « Si salvi almeno il mio Eros! ». Fu trattenuto dalla risata di Frine, lieta d'esser riuscita col tranello che gli aveva teso a conoscere quale delle sue statue egli prediligeva.

Frine non volle tuttavia serbare per sè tanto tesoro d'arte; ma alla sua volta ne fece dono al natìo villaggio di Tespi, perchè nel tempio di

quel luogo fosse collocato con la dedica: *Frine Tespiese illustre*! Narra Pausania che la Grecia tutta accorreva a Tespi per deliziarsi alla vista di quella statua; ma andarono a vederla anche i Romani. Rubato una prima volta da Verre, l'Eros di Prassitele potè tornare dopo breve tempo al suo nido: poi fu di nuovo rubato da Caligola, e Claudio lo restituì per la seconda volta ai desolati Tespiesi; infine Nerone lo rubò definitivamente per ornare le sue stanze imperiali. Dopo la morte di Nerone fu collocato sotto i Portici di Ottavia con altri capolavori di Fidia, di Lisippo, ecc., e insieme con essi perì nell'incendio di quei portici avvenuto l'anno 80 di Cristo.

Avrà forse nell'antichità viaggiato meno dell'Eros la bella statua notissima ora sotto il nome di Venere dei Medici, ma in compenso questa si rimise alle peripatetiche avventure del principio dello scorso secolo. Quando Napoleone era ancora soltanto il generale Bonaparte, nella breve visita che fece a Firenze, dandone relazione al Direttorio, scrisse fra le altre cose: *J'ai vu à Florence la célèbre Vénus qui manque a notre Museum*... Questa frase, risaputa a Firenze fece giustamente temere che la statua potesse prendere il volo per Parigi, e subito fu fatta sparire. Venne mandata a Livorno, poi a Palermo, e di là altrove, finchè potè tornare a Firenze dopo le

molte peripezie che possono leggersi nella monografia scritta da Alfredo Chiti intorno a Tommaso Puccini, direttore della Galleria degli Uffizi all'epoca napoleonica, che della Venere Medicea fu l'avveduto salvatore. Meno noto è che vi fu anni addietro chi tentò di far nuovamente viaggiare la famosa statua. Un *pratical man* americano aveva pensato che una *tournée* in America della Venere dei Medici avrebbe potuto fruttare un bel guadagno, esponendola nelle città degli Stati Uniti all'ammirazione degli innumerevoli suoi compatrioti che debbono contentarsi di vederla in fotografia e sulle cartoline, e l'ingegnoso *manager* si meravigliò molto vedendosi rifiutare dal Governo italiano l'egregia somma da lui offerta per poter attuare il suo progetto.

Un'altra fonte copiosa di curiosità relative alle statue sarebbero certe particolarità storiche che a molte di esse si riferiscono, come, ad es., il diritto di asilo di cui era una volta privilegiata quella equestre del duca Borso d'Este a Ferrara. Allora essa sorgeva isolata in mezzo alla piazza del Duomo, e intorno ad essa era tracciato sul suolo un circolo che misurava venti passi di raggio. Chi, inseguito dagli agenti della Giustizia, riusciva a fuggire entro quel circolo, non poteva esser più preso, almeno finchè rimaneva là dentro, e i termini del privilegio erano scritti sul piedistallo stesso della statua.

Basterebbe questa semplice curiosità per dar vita a un intiero capitolo, con gli aneddoti e le considerazioni storiche che agevolmente potrebbe trarre seco.

Infine un'altra fonte di curiosità intorno alle statue si avrebbe nelle stranezze materiali, quelle, cioè, delle loro forme, e nelle stranezze non meno abbondanti di concezione relative, cioè, al soggetto da esse rappresentato. E qui si entrerebbe addirittura in un campo sterminato. Dell'uno e dell'altro di questi due generi di stranezze, per dare anche di queste un'idea o per terminare, riporterò un solo esempio.

Nella chiesa del villaggio di Sainte-Marie, nel dipartimento francese della Loire-Inférieure, vi è una statua della Madonna che ha nel petto una cavità di forma ogivale, chiusa da uno sportello a chiave. Quella cavità servì fino a tutto il secolo XVII per custodirvi il SS. Sacramento; esempio che si crede unico di statua-tabernacolo, donde appunto il nome dato a quella Madonna di *Notre-Dame du Tabernacle*.

Quanto alla stranezza della rappresentazione, parmi discretamente notevole il gruppo di due statue di bronzo posto sul ponte del fiume Lys a Gand, e che data dal tempo in cui questa città era capitale della Fiandra orientale. Esse raffigurano due individui, uno dei quali è in atto di

tagliare la testa all'altro. Sotto a quel gruppo è scritto in antico vallone:

Ae Gandt le enfandt fraepe sae Pere se taete,
Desmè maeis se heppe graece de Dieu.

(A Gand il figlio colpisce il padre sulla testa, ma la sua spada si rompe per grazia di Dio).

Padre e figlio erano stati condannati insieme a morte, ma era stata promessa la grazia a quello dei due che avesse tagliato la testa all'altro! I due sciagurati si disputarono a lungo il privilegio di morire; finalmente il padre riuscì a persuadere il figlio dicendogli che essendo ormai vecchio e stanco della vita era per lui piccolo male il perderla. Il figlio si decise allora a tagliare la testa all'autore dei suoi giorni; ma nel vibrare il colpo la spada si spezzò per aria. Si gridò al miracolo e i due furono entrambi graziati. La Provvidenza si era dichiarata contro la Giustizia degli uomini, che sotto apparenza di Grazia era stata così raffinatamente spietata!

CAPITOLO VII.

Intorno al nudo.

L'uso degli indumenti, consigliato agli uomini dal rigore dei geli invernali e dagli scottanti raggi del sole estivo, perfezionatosi di mano in mano e divenuto indispensabile nella vita civile finì, per l'abitudine, col servire altresì all'ufficio che la Bibbia conferiva originariamente alle modestissime foglie di fico, ma che evidentemente per l'uomo allo stato di natura era del tutto inutile, poichè la Bibbia stessa ci assicura che nel paradiso terrestre i nostri progenitori fruivano della vita senza la minima noia di sarti e di modiste.

Se dunque il vestiario è *istituzione* affatto umana e artificiale non è da meravigliare se il nudo, che all'opposto è del tutto naturale, venga dall'arte largamente rappresentato nelle chiese. Basta riflettere alla grande quantità di soggetti sacri che non possono essere trattati dalla pit-

tura o dalla scultura senza una più o meno abbondante esposizione di nudo, per immaginare quale grosso volume dovrebbe riempire chi volesse enumerare tutto quello dipinto o scolpito nelle chiese. I primi capitoli della *Genesi*, e parecchi altri dei sacri libri, le Maddalene peccatrici, i supplizi dei martiri e delle martiri, le tentazioni dei santi, i Giudizi Universali con annessa Risurrezione della carne, le allegorie dei peccati e via dicendo, sono altrettanti pretesti al trionfo del nudo anche nelle chiese, senza che ne avvenga turbamento alcuno neppure nell'animo di coloro i quali, viceversa, gridano allo scandalo se si rappresenta una chiesa contenente del nudo! Basti a questo proposito ricordare lo scandalo sollevato anni or sono dal quadro *Ultimo convegno* esposto a Venezia da Giacomo Grosso, il quale per altro dovè a quel quadro l'inizio della sua fortuna.

Le sottili distinzioni che altri volesse trarre in campo per dimostrare come lo stesso nudo artistico possa in un dato caso essere immorale e in altro caso no, varrebbe invece a dimostrare sempre più quanto sia relativa quest'idea di morale che tanto spesso viene cacciata a forza ove non dovrebbe affatto entrare. Non si era persino nelle chiese bizantine messa, per pudore, una lunga camicia a Gesù Cristo crocifisso, quasi che la sua sanguinosa e passionale nudità potesse

accendere pensieri che non fossero di pietà e di contrizione?

Ma per venire a qualche esempio del nudo artistico esposto nelle chiese, l'accennata relatività, o meglio confusione d'idee, riguardo alla sua moralità, può assai bene rilevarsi nel maggior tempio del cristianesimo dove Pio IX credette opportuno di far coprire con panneggiamento metallico verniciato di bianco le nudità di due bellissimi adolescenti scolpiti da Antonio Canova per il sepolcro degli Stuardi, mentre invece Leone XIII le fece nuovamente scoprire nella loro intiera bellezza pensando certamente che il bellissimo nudo canoviano poteva più facilmente essere istigatore di maliziosi commenti restando semicoperto dalle tunichette metalliche ordinate da Pio IX, nè mai infatti per quelle invereconde tunichette era apparso più vero il concetto espresso nel noto adagio veneziano: *... peso el tacon che il buso.*

Se alla casta Livia, mentre passeggiava un giorno lungo le rive del Tevere, avvenne di contemplare lo spettacolo di una turba di uomini ignudi che si bagnavano nelle bionde acque del fiume, non da quello spettacolo fu offesa, ma dal decreto del Senato che quegli uomini volle punire per offesa alla maestà dell'imperatrice. Livia mandò a dire ai Senatori che, degli uomini ignudi agli occhi di una donna onesta non sono

che delle statue! Nella stessa guisa, grazie a Leone XIII, gl'ignudi adolescenti scolpiti dal Canova sono ridiventati agli occhi dei visitatori della Basilica Vaticana quali li plasmò il grande artista e cioè semplicemente degli angeli o geni del dolore, non già degli efebi o amasii osceni da coprirsi per vergogna e nascondere!

Ma neppure Leone XIII osò tuttavia, nè altro papa per quanto coraggioso e spregiudicato, ardirà mai di far togliere altresì la camicia metallica, parimenti verniciata di bianco per simulare il marmo, con la quale Urbano VIII fin dal 1629 fece opportunamente coprire le opulenti nudità della bellissima Giulia Farnese, nuora del papa Paolo III, effigiata da Giovanni Della Porta in una delle statue che adornano il michelangiolesco sepolcro di questo pontefice. Chiunque abbia visitato la Basilica Vaticana ricorderà certamente la statua a cui alludo, altrettanto meravigliosa per bellezza quanto, malgrado la camicia, provocante per il suo carattere profano, per le memorie di colei che fu in essa modellata, e per gli aneddoti licenziosi e più o meno autentici che alla statua stessa si riferiscono, ma che io mi guardo bene dal riferire. Quella statua che, non in San Pietro, ma nel Museo Borghese, accanto alla Venere Vincitrice, meriterebbe di essere ammirata, là dove è posta può sembrare il colmo. dirò così della inopportunità.

La Santa Teresa del Bernini nella chiesa di Santa Maria della Vittoria in Roma, sebbene tutta vestita della tonaca carmelitana non sovrapposta al nudo, ma nel marmo con meravigliosa morbidezza scolpita, è assai peggio che nuda perchè il giovinetto che, maliziosamente sorridendo, le scaglia un dardo, non ha la minima parentela con gli spirituali angeli canoviani, e un autore certamente non sospetto, il Nibby, dopo aver notato in quella Santa Teresa, « la posa, gli atteggiamento e i panneggi... esagerati » aggiunge : « La testa della Santa esprime in modo impareggiabile l'eccesso isterico dell'affetto, ma in modo indecente » (NIBBY, *Guida di Roma*).

Di fronte al capolavoro del sommo Bernini diventano dunque una miseria erotica le rozze e ingenue nudità che nel pieno misticismo del Medio Evo gli abitanti di quel tempo si piacquero d'inserire nelle severe volute dei gotici templi, come ad esempio l'Adamo ed Eva che sul portale della chiesa di S. Antonio in Piacenza colle loro pose suggestive ispirano da parecchi secoli al popolino taluni frizzi salaci, non meno antichi forse di quelle grottesche sculture.

Nel 1660 venne cancellato dalla chiesa di Saint Germain l'Auxerpois di Parigi il famoso dipinto medioevale che con stupefacente ingenuità rappresentava in un battello S. Maria Egi-

ziaca sollevante le gonne, in un atteggiamento che non aveva bisogno di essere spiegato dalla iscrizione postavi sotto — *Comment la Sainte offrit son corp au batelier pour son passage* —.

Per molti lettori questi brevi accenni al nudo più o meno artistico esposto nelle chiese saranno forse cagione di sorpresa, ma poichè ho nominato il Bernini, vale la pena di ricordare di questo artista pagano un'altra sua opera non meno... sorprendente, e cioè le figure tenenti gli stemmi in marmo, alla base del grandioso baldacchino di bronzo da lui fantasiosamente innalzato sopra l'altar maggiore della Basilica Vaticana. Quelle figure, colle strane loro smorfie, rappresenterebbero secondo alcuni i varî stadi del parto, cominciando *ab ovo*... dal concepimento. « A quale eccesso di puerile e grossolana bizzarria potè arrivare un uomo come il Bernini, in una chiesa come S. Pietro! » esclama il Nibby nella citata sua *Guida* senza riflettere che all'artista può accompagnarsi a scusa « l'età che fu sua ». Ad una storia troppo boccaccesca per poterla riportare si riannoderebbe la causa che indusse il grande scultore secentista a porre in S. Pietro quella marmorea rappresentazione che fatta dallo Zola con la penna ha scandalizzato tante anime timorate. È da osservare del resto che S. Pietro non è la chiesa cristiana luogo di raccoglimento e di pre-

ghiera, bensì il tempio, luogo di festa e di trionfo. Qual meraviglia pertanto che vi si trovi anche la eterna trionfatrice, la Natura?

* * *

È noto che dopo il trionfo del Cristianesimo i costumi pagani durarono per molti secoli sotto altre forme, e delle scene ben poco diverse da quelle che la prostituzione sacra offrì nei templi di Venere e di Astarte dovettero accadere sotto le severe vôlte del primo tempio di S. Pietro in Roma, in quei banchetti d'amore, detti « agapi », ai quali, come espone il Gregorovius nel primo volume della sua Storia, le nobili dame romane, che solo per interesse avevano cambiato Apollo per Cristo, si fecero portare con pompa rumorosa in lettighe seguite da un codazzo di eunuchi.

Quante nudità dovettero contemplare d'allora in poi nelle chiese cristiane, le pallide Madonne e i rigidi Crocifissi, se, ancora nel 1711, dal pulpito della chiesa di Santo Stefano del Monte a Parigi, un predicatore tuonava contro l'eccessiva scollacciatura che usavano allora le donne, con le seguenti curiose frasi che possono leggersi nelle *Chroniques de l'Œil de Boeuf* del detto anno: « Perchè, o signore, non vi coprite almeno in presenza nostra qui, nella casa di Dio? Quando vi si parla con frasi velate, fate le sorde; quando

vi si parla con frasi ben chiare, vi mettete a ridere. Ma vedrete che alla fine il re dovrà mandare i suoi moschettieri per farvi rientrare le mammelle nei busti! ».

Il pensiero di ricevere tale genere di punizione da belli e forti giovanotti, quali erano certamente i moschettieri del re di Francia, non avrà forse spaventato molto quelle signore. Se il predicatore fosse stato meno ingenuo sarebbe ricorso a più efficaci minaccie, ricordando loro, per esempio, i mezzi di cui inutilmente per altro erasi servito tanti anni prima Luigi XIII, il quale, senza essere un casto Giuseppe, aveva tuttavia in grande avversione la scollacciatura veramente esagerata allora di moda. Una volta, in un banchetto ufficiale che fu dato a Digione a Luigi XIII di passaggio in quella città, una signora alla quale senza dubbio sembrava impossibile e magari incomprensibile quella regia fobia, osò presentarsi in un *decolleté* addirittura straordinario anche per quei tempi. Alla fine del pranzo i convitati, cavalieri e dame, dovettero tutti sfilare dinanzi al re inchinandolo, e quando venne la volta di quella signora, Luigi XIII, che si era intanto riempito la bocca di vino, glielo « sbruffò » nel seno. Ho usato il caratteristico vocabolo napolitano in mancanza di uno italiano che potesse meglio esprimere quell'azione, ben poco cavalleresca certamente, ma che, è facile

immaginarlo, dovette assai divertire i cortigiani i quali nell'atto villanissimo del Sovrano ravvisarono chissà quale tratto di spirito.

Ma per tornare in chiesa, tra le molte spigolature storiche che in proposito potrei ancora raccogliere, ne scelgo una che, ritengo, riuscirà pei lettori, come è apparsa a me, oltremodo curiosa. Di essa il dotto tedesco Enrico Krohn si valse in appoggio della tesi da lui sostenuta nella sua opera *La medicina riformata*, e cioè che la ostruzione delle vie emuntorie (glandole sudorifere, ecc.) è causa principale delle malattie.

Ecco in breve il fatto. In varie città della Spagna usavasi, parecchi secoli addietro, nel giorno di Pasqua, fabbricare degli angeli con delle bambine il cui ignudo corpo veniva completamente dorato. Così onestamente decorate esse venivano poste sull'altare in chiesa a figurare da angeli! Naturalmente, osserva il Krohn, alcune di quelle fanciulle morivano, quelle cioè troppo deboli o che erano lasciate troppo a lungo a subire le conseguenze della doratura, la quale, chiudendo i pori della pelle, impediva l'espirazione cutanea degli inassimilabili. Ma i genitori si consolavano pensando che Iddio, per grazia speciale, le aveva chiamate in cielo presso di sè a funzionare da angeli davvero! Il *Temps* di Parigi del 5 luglio 1891, riproducendo questo passo

del Krohn, diede origine alla polemica che trovasi riassunta nel vol. XXIV dell'*Intermédiaire*.

Le fanciulle ignude e dorate poste sugli altari soddisfacevano probabilmente al sentimento estetico della folla, non appagato certo dalle rozze e spaventose pitture e sculture del Medio Evo.

Volendo ora limitarmi al nudo vivo, invito i lettori ad una breve gita fino all'Arcipelago delle Isole Ellice, nell'Oceano Pacifico, per constatare se per caso non fosse colà avvenuto in questo primo terzo di secolo un completo cambiamento di costumi e di pudore, come per molte cose è avvenuto, ma in senso inverso, tra noi per opera dell'Igiene, dello Sport e soprattutto della Moda... il che sta a dimostrare semplicemente quanto sia convenzionale l'idea di pudicizia annessa ai vestiti con cui i popoli civili nascondono il corpo.

Nelle dette isole adunque una trentina d'anni fa erano gli stessi missionari, sia protestanti che cattolici, i quali ritenevano miglior cosa lasciare gl'indigeni starsene quasi completamente nudi e perciò frequentare anche le sacre funzioni in così semplice *toilette!* Ecco ciò che scriveva il conte Festics de Tolna a pag. 161 del suo bel libro *Chez les Cannibales. Huit ans de croisière dans l'Océan Pacifique*, edito con gran lusso dalla libreria Plon di Parigi nel 1903 : « Un mis sionario mi ha raccontato che al suo arrivo, im-

bevuto dei nostri pregiudizi europei, aveva voluto che le donne e le ragazze andassero vestite, ma che ebbe subito a pentirsene. Le seduzioni e e i delitti passionali si moltiplicarono a un tratto in proporzioni tali che bisognò ben presto ritornare all'antico costume, vale a dire alla quasi completa nudità. Nella maggior parte dell'isola vi è una multa di uno o più dollari per la donna o la ragazza convinta di essersi coperto il petto, essendo ciò considerato quale una indecente provocazione da doversi reprimere. Il mistero delle gonnelle eccita pensieri lubrici in quegli uomini, e le donne, per reciprocità, non permettono ai loro mariti di indossare calzoni e camicia. Quando un *labour-ship* riporta nell'isola un lavoratore, se questi non ha avuto l'avvertenza di togliersi di dosso la camicia e i pantaloni con cui l'avevano fatto vestire gli Inglesi, sua moglie per prima cosa si getta su di lui per stracciarglieli via, e questo perchè essa teme che l'attrattiva di quegli abiti lo renda troppo seducente per le altre donne! Malgrado tutta quella nudità i missionari fanno regnare alle Ellice la più rigida morale ».

Questo brano, tolto alla moderna letteratura di viaggi, non potrà sorprendere chi abbia letto in vecchi libri dello stesso genere che in molti paesi delle Indie le donne oneste vanno quasi nude, mentre invece si mostrano assai coperte

quelle che, per adoperare l'espressiva frase colà in uso, esercitano l'arte di « irritare i desideri ». E per chi non volesse persuadersi che in fatto di nudità lo scandalo è cosa del tutto relativa, trascriverò ancora dall'opera *Unter den Naturvölken Australbrasilien* del viaggiatore tedesco Von der Steinen quest'altro passo non meno ammaestrativo: « Nel 1890, in un viaggio nell'interno di Giava, mi avvenne d'incontrare un mattino, nelle vicinanze di Singaparna, una moltitudine di donne quasi del tutto nude che si recavano al mercato.

« La mia prima impressione alla vista di tutte quelle nudità, unite in sì grande numero e in un quadro a cui non ero abituato, fu un turbamento analogo a quello descritto dal Goethe nelle sue *Lettere dalla Svizzera*. Tuttavia, benchè in mezzo ad esse vi fosse qualche giovinetta di forme scultorie, il disgusto che ben presto m'ispiraron tante bruttezze, così ingenuamente esposte, ebbe il sopravvento, e tosto capii perchè in generale le donne preferiscono non andar scollate, anche quando le convenienze sociali lo permettono ».

Se adunque la più sfacciata nudità può riuscire tutt'altro che eccitante, nulla meglio di questo fatto ci mostra quanto varii nel mondo il modo di giudicare le cose, poichè vediamo le costituzioni ecclesiastiche giungere viceversa ad esagerazioni affatto opposte. Nelle regole e co-

stituzioni monastiche di tutti gli ordini religiosi non manca mai, dedicato alla sublime virtù della castità, un lungo capitolo nel quale sono minutamente enumerate tutte le cure che, le monache in particolar modo, debbono avere per praticare la virtù. In esse si insiste soprattutto al dovere di astenersi « fra loro stesse dagli sguardi curiosi » come dice, per esempio, la *Regola et Constituzione delle Religiose dell'Ordine di San Giovanni Battista Gerosolimitano di nuovo ordinata, esaminata ed approvata per il Monastero di Sant'Orsola*, stampate a Malta *nell'anno del Signore 1681.* Le raccomandazioni « di non comparire dinanzi alle altre se non compiutamente vestite e coperte » si ripetono in tutte queste Regole e nelle Costituzioni delle *Monache della Santissima Annunciata* in San Basilio, citate nell'accurato studio di Ernesto Rossi, *Monachismo e funzione educativa* (Roma, Forzani e C., 1903), troviamo che a queste monache si fa obbligo di tenere coperte persino le mani!

Pensi un po' il lettore quale idea dovesse avere della fragilità umana in generale e di quella delle monache in ispecie, chi, ritenendo pericoloso per le monache persino la mano ignuda di una compagna, osò così impunemente affermarlo in quelle *Constituzioni*! Proprio vero che gli estremi si toccano, e quanto alla filosofia che riguarda il nudo, Paolina Bonaparte l'ha

ristretta tutta in una semplice frase. Ad una sua amica che si meravigliava come essa, sorella dell'imperatore, avesse potuto posare ignuda dinanzi al Canova, il quale, com'è noto, la ritrasse nelle sembianze divine di Venere vincitrice, rispose: — Ma, cara mia, nella stanza avevo fatto accendere il fuoco! —

CAPITOLO VIII.

Canova e Napoleone.

Canova e Napoleone, vissuti contemporanei a cavaliere di due secoli, furono due tipi umani assolutamente opposti. Dedito il primo soltanto all'arte sua, fu così dolce, così delicato e soave negli affetti, nei sentimenti e in tutte le pratiche della vita, che per trovare chi sotto tale aspetto lo superi bisogna sfogliare le vite dei santi. Napoleone invece, superbo, impetuoso, spesso anche brutale, fu soprattutto un soldato. Perciò anche i loro genii furono opposti, e nondimeno regnarono entrambi sulla loro età, l'uno nel campo politico con l'arte sua della guerra, l'altro nel campo estetico con l'arte sua della scultura. E l'età loro li guardò meravigliata.

Dopo il primo centenario della morte di Napoleone, a un anno circa di distanza, ricorse quello di Canova, e per Canova come per Napoleone molto inchiostro venne adoperato. Ma questi due genii italici commemorati quasi universalmente dalla stampa di ogni Paese, se i tempi

non fossero stati quelli che erano, assai più avrebbero meritato, essi che tra i più grandi del mondo moderno si elevarono più che ogni altro fino alla sovranità. Pur tuttavia, riguardo ad ambedue, i giudizi furono sempre molto discordi, ed è forse ancora troppo presto perchè intorno ad essi si pronunzi l'ardua sentenza « della posterità ». Il nome di Napoleone, da gli uni portato alle stelle, da altri avvilito e considerato come quello di un grandissimo brigante, è un nome che ancora risuona e risuonerà sempre con ammirazione. Canova invece è più noto che conosciuto, ed anche a suo riguardo havvi tuttora chi, pretendendo di conoscerlo, ne parla con irriverenza e con disprezzo. Pur troppo la fama di un artista è soggetta alle leggi volubili della moda, e i tempi lo giudicano a seconda del diverso gusto di arte che in essi regna; ma se il genio di Canova non fu come il genio di Napoleone di quelli che s'impongono alle folle, bisogna tuttavia riconoscere che, dedicato esclusivamente all'arte, vi impresse un'orma profonda con tanti capolavori che seppe creare. Che cosa avrebbe potuto fare Canova di più di quel che fece? Supremo intento dell'arte è la perfezione. I Greci la raggiunsero, e Canova avendo trovato l'arte immiserita, deturpata, stracciona, la ritornò in onore riconducendola alle pure fonti donde era nata.

Or bene, questi due grandi genii, dati entrambi dall'Italia all'umanità, più di una volta si trovarono insieme, ed il resoconto delle più interessanti conversazioni che il Canova ebbe col grande guerriero, egli stesso raccolse e ci tramandò in un quaderno custodito a Bassano fra le carte che gli appartennero. Nel 1888 Vittorio Malamani ne pubblicò parecchie pagine bellissime ed importanti nella *Gazzetta Letteraria* di Torino, ed io mi lusingo che i pochi brani che ne riporterò possano essere ai miei lettori in particolar modo graditi.

Allorchè nel 1810 Napoleone chiamò Canova a Parigi, col pretesto di fargli eseguire il busto di Maria Luigia, ma in realtà perchè voleva che il grande artista si stabilisse nella capitale del suo Impero, *attaché à la personne de Sa Majesté*, ad illustrazione insomma della sua corte, così come Francesco I aveva chiamato a Parigi Benvenuto Cellini e tutti i sovrani d'Europa al tempo del Rinascimento si erano contesi i più illustri artisti italiani, non era la prima volta che quei due grandi uomini si incontravano. Già si erano conosciuti a Parigi quando Canova vi era andato otto anni innanzi, invitatovi dall'ambasciatore francese Francesco Cacault per fare il busto di Napoleone allora Primo Console, e si erano poi riveduti nel 1805, a Milano, in occasione della incoronazione dell'imperatore a re

d'Italia, nella quale circostanza Canova, avendo avuto l'incarico di fargli una statua, decise di rappresentarlo ignudo come l'Ercole Farnese, con l'asta in una mano e nell'altra il mondo con la Vittoria alata. L'imperatore ignudo! Si era gridato allo scandalo, ma Ennio Quirino Visconti, il Cicognara, il David, il De Quincey coi loro scritti avevano indotto al silenzio la moltitudine dei pudibondi.

Napoleone, essendo completamente sbarbato, Canova potè effigiarlo in un nudo mirabilissimo, mentre se l'imperatore avesse avuto i baffi, tale circostanza in disarmonia con la natura avrebbe resa impossibile quell'opera d'arte. Ciò che è contrario alla natura è sempre turpe. Basti immaginare una statua di uomo con grandi baffi e il pizzo, come ad esempio Vittorio Emanuele II; o di un uomo semplicemente baffuto, come Giolitti; o di un altro con la barba a collare, come Cavour, raffigurati ignudi! Per quanto magnificamente scolpite, le loro statue anzichè dei nudi artistici ci presenterebbero le figure non certo estetiche e pudiche di uomini... senza camicia. I Greci, maestri di estetica la quale fondavano soprattutto su quella stessa della Natura, ed i Romani continuatori della civiltà greca, non ammettevano nella barba alcuna mutilazione; o non la portavano affatto o la portavano intiera. Per vedere un uomo coi soli baffi bisognava an-

dare fra i barbari Sciti, Galli o Germani; perciò appunto in Grecia e in Roma avere soltanto i baffi era un distintivo di schiavitù, e il tagliarli a metà secondo l'usanza introdotta dalla moda che ne lascia un solo residuo accanto alle narici, era un marchio di punizione inflitta agli schiavi per qualche mancanza. Se questa era grave, lo schiavo che l'aveva commessa doveva portare per tutta la vita la barba lunga, ma soltanto sul lato sinistro della faccia e rasa sulla guancia destra, nè sarebbe da stupire che anche quest'altra ancora più sconcia mutilazione venisse adottata se la moda l'imponesse all'odierna civiltà! Siccome nell'antichità le statue non si erigevano che agli Dei o agli Eroi, ne conseguiva che statue virili con la barba in qualsiasi modo mutilata non se ne vedevano, ma o avevano la barba intiera come quelle di Giove, di Marte, di Ercole, di Marco Aurelio, o erano completamente sbarbate come quelle di Apollo, di Mercurio, di Cesare. I barbari potevano introdurre le loro usanze nei costumi, ma l'arte mantenne la tradizione classica nel nudo artistico.

Veramente Napoleone avrebbe preferito esser tramandato ai posteri con la giubba, i calzoni e gli stivali alla militare, col suo famoso cappello a lanterna, come insomma sempre aveva vestito in collegio, sui campi di battaglia e sul trono. Ma non riuscì difficile a Canova di per-

suaderlo a lasciarsi invece rappresentare come lo rappresentò. Le vestimenta, soggette alla volubilità della moda, non possono davvero suscitare l'idea d'immortalità; possono anzi, dopo breve tempo diventare ridicole, e vediamo, infatti, dopo pochi decenni, quanto sono diventate orribili per noi certe statue in calzoni, soprabito, cilindro! Nell'accennata occasione Canova seppe convincere Napoleone con argomenti persuasivi, parlandogli con franchezza e semplicità, come si legge nelle prime pagine dei suoi ricordi riportate dal Malamani:

— Protesto che nemmeno Domeniddio potrebbe fare una bella cosa ritraendo Vostra Maestà coi calzoni e gli stivali alla francese. Il linguaggio dello scultore dev'essere il sublime, il nudo, o, tutt'al più, quella maniera di panneggiamento conveniente e propria all'arte sua. Noi abbiamo la nostra lingua come i poeti, e un poeta sarebbe fischiato se in un'opera tragica usasse frasi e modi volgari. Veda, per esempio, Vostra Maestà il Laocoonte. Questo personaggio era un sacerdote che quando venne assalito dai serpenti stava celebrando un sacrificio; e tuttavia il sommo artista greco che lo scolpì lo rappresentò ignudo. —

E Napoleone si convinse. Così si fosse lasciato convincere da Canova nelle altre conversazioni che ebbe con lui relative a ben più importanti

argomenti! Nelle poche righe che io ho qui riprodotte di quella con cui Canova persuase Napoleone a rinunciare al suo cappello e a' suoi stivali per assumere nella statuaria le forme immutabili che sole possono essere emblema di immortalità, in quei brevi accenni, si vede intanto quale autodidatta egli sia stato. Dalle altre ben più elevate conversazioni tra quei due sommi, bene apparirà quale grande genio fu realmente anche Canova. Più di uno scrittore, occupandosi di lui, ha notato che prerogativa del vero genio è la fecondità. Invero bisogna sempre diffidare delle genialità sterili. I genii autentici furono tutti grandemente produttivi, ed anche al Canova la valentìa sua sovrana e la sua non comune operosità permisero di mettere al mondo una straordinaria quantità di opere d'arte ammiratissime. Ma un'altra prerogativa parmi si debba ravvisare nel vero genio, quella cioè della versatilità, ed io ritengo che la maggior parte degli uomini che si rivelarono sommi in qualsiasi campo dell'intellettualità, sommi poeti, sommi artisti, sommi scienziati, avrebbero potuto altresì primeggiare in ogni altro campo e riuscire quindi eccellenti anche come uomini di Stato, migliori assai di molti tra questi, che lasciarono qualche fama di sè soltanto per aver acquistata grande pratica amministrativa e per aver avuto molta furberia di governo. Non può essere genio

chi abbia soltanto una corda nel proprio arco, ossia, come dicevano gli antichi, gli uomini *unius libri*, e dalle conversazioni che Canova ebbe con Napoleone si vedrà che egli non fu tale davvero.

Parlando appunto di Canova e delle opere sue, Anatole France diceva un giorno a Giacomo Boni:

— Per gli uomini di genio nessuna strada è sbagliata, tanto è vero che tutte le strade conducono a Roma ed alla verità! —

* * *

Durante la conquista dell'Egitto, Napoleone rimase talmente colpito di ammirazione dalla severa espressione di un'antica statua egiziana, scavata in sua presenza, che pronunciò la frase: « Se non fossi un conquistatore, vorrei essere uno scultore ».

Questa frase, poco nota, avrebbe meritato di divenire famosa non meno di alcune altre pronunciate da Napoleone nel campo guerriero. In realtà tra le arti belle io ritengo che il primo posto spetti precisamente alla scultura, e in una polemica che ebbi nel 1884, con Edoardo Scarfoglio, a proposito della statuaria nell'Esposizione Nazionale di Torino del detto anno, scrivevo: « Se la scultura fosse morta, come Scarfoglio asserisce, bisognerebbe concluderne che l'arte più non esiste, perchè la scultura è la

prima delle arti, l'unica forse che nella sua freddezza e impassibilità può far sorgere in noi la idea o l'illusione se vuolsi, della immortalità e della eternità ».

Continuando ora il saggio delle conversazioni, avvenute nelle circostanze che già esposi tra Napoleone e Canova, debbo notare che allorquando nel 1810 l'imperatore volle il grande scultore a Parigi, col pretesto, come dissi, di fargli eseguire il busto in marmo di Maria Luigia, l'artista non voleva saperne di abbandonare l'Italia, gli amici, il suo studio di Roma, i lavori che aveva in corso di esecuzione, gli arditi concepimenti e i cari sogni. Procrastinò quanto gli fu possibile, ma alla fine dovette rassegnarsi a partire, fermamente deciso per altro di resistere alle lusinghe imperiali e di non rimanere a Parigi troppo a lungo. Giunse colà la sera del giovedì 11 ottobre 1810. L'architetto Antonio Selva, suo amico e procuratore, ingenuamente gli scriveva da Venezia: « Quando mia madre seppe la vostra partenza, disse: *Figurève se quel sior* (l'imperatore) *lo lassarà più tornar indrio!* E l'ottima vecchia si mise a far orazione per voi ».

La mattina successiva al suo arrivo Canova si presentò all'udienza fissatagli dall'imperatore, il quale, appena lo vide, esclamò:

— Oh, come siete diventato magro!

— Effetto delle fatiche, Maestà!

E Canova continuò ringraziandolo dell'onore che gli aveva fatto chiamandolo a Parigi, in pari tempo cercando destramente di mostrargli l'impossibilità del suo distacco da Roma, dove lo aspettavano tante opere incominciate.

— Ma questa è la capitale, — interruppe bruscamente il Sire: — bisogna che restiate qui e starete bene.

— Maestà, voi siete padrone della mia vita, ma se vi piace che io la spenda per voi, concedetemi di tornare a Roma.

Napoleone sorrise.

— Qui abbiamo ora i capolavori dell'arte — disse; — non ci manca più che l'Ercole Farnese.

A proposito della quale statua, ed anche del Laocoonte, il colloquio avendo preso ad aggirarsi intorno agli scavi di Roma, l'imperatore disse a Canova che intendeva intraprendere grandi scavi in Roma, naturalmente per portare a Parigi il meglio che si fosse potuto rinvenire, e ribattè di nuovo:

— Di quanto venne finora trovato, adesso qui abbiamo tutto, fuorchè l'Ercole Farnese, ma ce ne viene proposto l'acquisto.

— Oh Dio! — esclamò Canova; — dobbiamo perdere anche questo! Davvero che stiamo bene! Per carità, Sire, lasciate queste cose in Italia dove formano serie, catena e collezione con tante

altre che non si possono portare via, nè da Napoli nè da Roma...

Napoleone cambiò discorso.

— In Italia — disse — ho concentrato buon nerbo di truppe. I papi, che hanno ridotto all'avvilimento questa nazione, non sono mai riusciti a essere padroni assoluti neppure di Roma, di cui non seppero nemmeno vietare la signoria ora alla fazione dei Colonna, ora a quella degli Orsini.

— Certo che se i papi avessero avuto un lampo solo della mente di Vostra Maestà avrebbero potuto riunire sotto il loro regno tutta l'Italia.

— Ci vuole questa; questa ci vuole! — gridò Napoleone scuotendo la spada.

— È vero, e sappiamo che se Alessandro VI fosse vissuto di più, con l'aiuto del duca Valentino avrebbe saputo adoprarla assai bene. Anche Giulio II e Leone X ne fecero buona prova; ma i papi si eleggevano di solito molto vecchi, e se uno aveva spiriti generosi gli succedeva un altro che ne mancava, e le incominciate imprese morivano appena nate.

— Ci vuole la spada — ribattè l'imperatore.

— Ci vuole anche il lituo — aggiunse il Canova. — Machiavelli medesimo sta in dubbio a decidere se abbiano più contribuito alla grandezza romana le armi di Romolo o la religione

di Numa, tanto è vero che quelle e questa vanno congiunte; se i pontefici non si segnalarono nelle armi, fecero però tante cose bellissime che tutti ammirano con meraviglia.

— Gran popolo fu quello di Roma!

— Certo, fu gran popolo fino alla seconda guerra punica.

— Cesare, Cesare fu l'uomo grande!

— Non lui solo ma anche qualche altro imperatore: Tito, Traiano, Marc'Aurelio...

Tornato così il colloquio ad aggirarsi sulla città eterna, a un certo punto Napoleone disse:

— Voglio venire a Roma.

— È una città che merita di essere veduta, e Vostra Maestà troverà di che riscaldarsi la fantasia visitando il Campidoglio, il Foro Traiano, le terme, le colonne, gli archi, la via Sacra, ecc.

Continuando poi a descrivere ciò che i papi fecero in Roma, e ciò che seppero fare i Veneziani e i Fiorentini nei loro piccoli Stati, citando i meravigliosi duomi di Milano, di Pisa, di Siena, di Orvieto e le altre innumerevoli bellezze d'arte di cui è piena l'Italia, e risalendo agli esempi analoghi degli Egizi, dei Greci, dei Romani, ne deduceva che la religione nutrì e fece fiorire le arti, concludendone che, se dopo le invasioni dei barbari non fosse venuta la religione di Cristo, le arti sarebbero state perdute. I pro-

testanti non hanno mai avuto artista alcuno di grande valentìa.

— È vero, — rispose Napoleone — i protestanti possono aver fatto qualche cosa di buono, ma non hanno mai fatto niente di bello.

Con queste parole accomiatò il Canova, invitandolo a portargli il lunedì successivo a mezzogiorno il modello in creta del busto dell'imperatrice.

Quando il lunedì all'ora fissata lo scultore si recò alla reggia, i sovrani stavano terminando di far colazione; tuttavia Napoleone ordinò che subito venisse introdotto, e Canova presentandosi lo trovò ancora a tavola con l'imperatrice. Aveva portato il busto che collocò sopra un tavolino dicendo:

— Mi spiace che Vostra Maestà sia seduta perchè così non può vederlo bene.

— Mi alzerò.

Il Canova scoperse la creta. L'imperatore se ne mostrò subito soddisfatto, ma osservò che ringiovaniva l'originale.

— Pare che abbia diciannove anni — disse.

— In fede mia, non li ho ancora compiuti — interruppe l'imperatrice.

— Ouf! ouf!... — fece Napoleone col suo solito intercalare.

— Ma certo...

— Basta. Questa Maria Luigia di Canova mi pare assai più ragazza della vera.

L'imperatrice, che era incinta, sembrava in quei giorni più vecchia di quel che fosse in realtà, perchè, per giunta, era terribilmente raffreddata. Canova si permise di osservare che non era molto prudente, nello stato in cui era, andare a caccia in calesse scoperto.

— Lo vedete? — fece l'imperatore. — Anche Canova si meraviglia; ma le donne (e si batteva l'indice sulla fronte) le donne vogliono far tutto a modo loro... E mia moglie quando non la contento... piange! Siete voi ammogliato, Canova?

— No, Sire.

— Perchè?

— Dovevo ammogliarmi, ma certe combinazioni me lo impedirono. Il timore di non trovare una donna che mi amasse come l'avrei amata io mi distolse dal pensare più a tale stato, per poter esser libero e dedicarmi tutto all'arte mia.

— Ah donne! donne! — esclamò l'imperatore ridendo.

E rimessosi a sedere, e fatta presentare anche a Canova una tazza di caffè, riprese a discorrere con lui di cose d'arte. Lo scultore, dichiarandosi in diritto di parlargli francamente in nome della dignità dell'arte, gli ricordò nuovamente lo stato infelice di Roma, impossibilitata a risorgere coi mezzi di cui poteva disporre.

— Ultimamente del danaro ce n'era ben poco, — osservò Napoleone. — ... Ma dovrò pensare a quella disgraziata città.

E sorridendo aggiunse:

— La faremo capitale d'Italia; vi uniremo il Napolitano; che ne dite? siete contento?

— Certo che andrà molto meglio. Ma perchè Vostra Maestà non si riconcilia in qualche modo col papa?

— Perchè i preti vogliono comandare dappertutto, vogliono ficcare il naso in tutto ed essere padroni di tutti come Gregorio VII.

— Mi pare che Vostra Maestà, già di tutto padrona, non debba avere paura di nulla.

— Che? Possiamo volere che un prete venga da Cesena per comandare a noi? A noi che siamo padroni della Francia, dell'Italia e di tre quarti della Germania? Crede il papa che io sia come gli altri re di Francia? Io sono il successore di Carlo Magno, e dopo Carlo Magno vengo io. Che i papi siano come i papi di allora, e tutto sarà accomodato; non già come quelli che vennero dopo, quando imperatori e re si abbassavano a tener loro la staffa e la briglia. Anche i vostri Veneziani sono andati in rotta col papa.

— Ma non così come Vostra Maestà. Ella è già tanto potente che potrebbe bene concedergli un palmo di terra, tanto perchè si possa dire

indipendente e possa esercitare con tutta libertà il suo ministero.

— E che? Io gli lascio far tutto quando si occupa solo della religione. Non lascio forse che i vescovi comandino nelle chiese come vogliono? Non vi è forse religione qui?

Il Canova sorrise:

— Non tanta, Sire, non tanta, e se i sudditi saranno religiosi vi saranno anche più affezionati e ubbidienti.

— Ma io, che sono anche re d'Italia, non posso tollerare che i papi si intrighino come fanno. Essi hanno seminata la discordia dappertutto. Il papa era tutto per i Tedeschi; non ha voluto cacciare nè i Russi nè gl'Inglesi dal suo Stato. Per questo l'abbiamo rotta.

— Per questo, Sire?

— Per questo.

Mentre la conversazione continuava in tale argomento, entrò Duroc che consegnò un piego all'imperatore.

Napoleone lo prese, ne estrasse un foglio e si mise a leggere. Poi, a un tratto, ridendo fortemente, esclamò:

— Ma benone! benone! anche scomunicati! Ma ce ne... Non sa egli il papa che al postutto potremmo farci protestanti come gl'Inglesi, luterani come i Tedeschi, ortodossi come i Russi...?

Il Canova si era già accorto che Napoleone volentieri stava su questo terreno.

— Chiedo scusa a Vostra Maestà se lo zelo mi fa parlare liberamente. In tutto ciò non so vedere quale interesse Ella abbia. Che Iddio la conservi per molti e molti anni, ma se un giorno avviene mai che Ella chiuda gli occhi, è facile presagire che subito sorgerebbe qualcuno che per suoi fini particolari abbraccerebbe il partito del papa. Ella avrà successione, presto sarà padre, bisogna pensare a cose stabili. Per carità, Sire, trovi un mezzo conciliativo.

Napoleone scoppiò dalle risa.

— Voi dunque vorreste che ci accordassimo?

— Sarebbe il mio sogno.

— Guardate i Romani che cosa fecero senza i papi.

— Ma guardi per altro quanta religione avevano quando erano grandi. Guardi Giulio Cesare che saliva in ginocchioni il Campidoglio. Non si appiccava mai una battaglia senza gli auspicii degli Dei. Veda che cosa fece Marcello per le cose sacre; veda il Console condannato per aver levato le tegole di bronzo a un tempio di Giunone nella Magna Grecia, e obbligato a riporle...

Dalla Magna Grecia la conversazione essendo ricaduta su cose d'arte, Canova, approfittando dell'occasione propizia, riuscì finalmente a consegnare a Napoleone un suo memoriale in pro-

posito. Anche per quel giorno la conversazione si chiuse. « Gl'imperatori non sanno mai la verità, ma se non da altri Napoleone l'udì da Canova ». Così concludeva il Malamani riportando, nelle sue pagine già da me citate, questo ed altri brani degli appunti lasciati dal grande scultore intorno alle conversazioni da lui avute con l'imperatore. Avere detta la verità ad un potente in terra, ad un potente quale fu Napoleone, è senza dubbio un merito di Canova, che parmi merita bene di essere messo in luce.

CAPITOLO IX.

Modelle ideali e modelle di mestiere.

La bella che il bizzarro poeta di *Fleurs du mal* paragonava a un sogno di marmo nel verso:

Je suis belle, o mortels, comme un rêve de marbre.

e per la quale il poveretto finì al manicomio, fu veramente la più deliziosa fra le tante Aspasie del basso impero francese, voglio dire del secondo impero napoleonico. Essa era divenuta celebre col soprannome di *La Présidente* che le venne affibbiato per la *rare distinction* con cui, infatti, presiedeva ogni domenica la tavola ospitale nel suo palazzo Avenue Frochot, tavola alla quale erano commensali, coi più illustri artisti del tempo, letterati insigni quali Maxime Ducamp, Gustave Flaubert, Ernesto Feydeau, i fratelli de Goncourt, Giulio Claretie, ed alla quale era immancabile Teofilo Gautier, che le diresse, chiamandola per l'occasione *belle et ho-*

neste dame, la sua famosa « Lettera dall'Italia », intitolata appunto *Lettre à la Présidente.* Sulla porta del *boudoir* della bellissima donna il Meissonier dipinse quel suo *Polichinelle* che, molti anni dopo, acquistato in una vendita dell'Hôtel Drouot per una somma favolosa, emigrava in America.

Si tratta dunque di una donna ricca di pregi non comuni, ma il cui nome, che fu affisso per varî anni nelle vetrine della gloria, è ora anche esso quasi del tutto dimenticato. Si chiamava Madame Savatier, cognome volgarissimo che essa, per completa civetteria, aveva modificato facendosi chiamare Madame Sabatier e la sua fortuna, presto tramontata, era sorta in un attimo come quella dell'esimio artista che l'aveva tratta dall'oscurità, e che alla sua volta dovette alla modella ideale la propria fortuna.

La femme piquée par un serpent, di Clesinger, era stato il grande successo del *Salon* parigino del 1847. Quella donna ignuda che, morsa da un serpente si contorce a terra in uno spasimo di realismo, allora impressionante, parve risuscitasse l'antica statuaria de' bei giorni di Atene. Il rumore che fece l'apparizione dell'opera bellissima fu accresciuto dall'accusa mossa da Gustavo Planche allo scultore di non aver fatto dell'arte, bensì di avere semplicemente ricavato col gesso e riprodotto tal quale senza alcuno

studio, il corpo meraviglioso della modella. Ne sorse una viva polemica grazie alla quale il Clesinger, completamente vilipeso e portato alle stelle, vide le proprie opere disputate a prezzi elevati.

La modestissima modella, a gara contesa da pittori e da scultori che la riprodussero in mille guise, tra gli altri il Richard che la effigiò nel suo quadro *La Femme au chien*, trovò ben presto un uomo danaroso che le donò palazzo, carrozze e rendite proporzionate, e così essa divenne la « Présidente », nella quale carica tuttavia, malgrado le qualità intellettuali che non meno della sua grande bellezza l'adornavano, conservò alcune ignobili abitudini degne del suo cognome primitivo, quella, per esempio, di portare sempre calze da uomo, cosa che i suoi illustri e numerosi ammiratori chiamavano *super chic!*

Tutto ciò è svanito da un pezzo, ma l'opera d'arte, il « sogno di marmo » del povero Baudelaire, rimase ad attestare come la scultura, la più impassibile delle arti, è fra esse in pari tempo la più sublime poichè è la sola che possa, come ho già detto, darci almeno l'illusione della immortalità!

Di questi sogni di marmo molti potrei ricordarne, poichè quasi tutti i capolavori della scultura possono dirsi tali. Per darne un saggio ri-

porterò soltanto le semplici storie della creazione del primo e dell'ultimo forse fra i tanti capolavori compiuti dal grande Canova, da questo artista di genio di cui lo Stendhal scrisse che ebbe il coraggio di non copiare i Greci e di inventare una bellezza come avevano fatto i Greci. « Gran dolore per i pedanti! — aggiungeva lo Stendhal; — perciò seguitarono a insultarlo anche cento anni dopo morto, mentre la sua gloria crescerà sempre più nell'avvenire! ».

Quando il patrizio e senatore veneto Giovanni Falier ad Antonio Canova ancor giovanetto commissionò le due statue di *Orfeo e di Euridice* che dovevano iniziarne la gloria, il giovane artista fu assai imbarazzato a trovare nel suo paesello di Possagno una modella per Euridice la quale, richiamata dall'inferno, non poteva uscirne vestita. Un maggiorente del paese, certo Giambattista Biasi, per ingraziarsi il patrizio che aveva commissionata la statua, riuscì a persuadere la propria figlia Elisabetta, bellissima fanciulla, a venire in aiuto del povero *Tonin*, e la promessa di regali e del più assoluto segreto valse a deciderla; ma la difficoltà maggiore da superare fu quella di vincere gli scrupoli del nonno di Canova, il vecchio orso che aveva la tutela del giovane orfano, e che, religiosissimo qual'era, non voleva saperne di perder l'anima propria e quella del nipote. Fortunatamente ci si mise di

mezzo il parroco il quale, benchè a fatica, riuscì a tranquillare la coscienza del vecchio. E il vecchio acconsentì a condizione però che egli stesso e il padre della fanciulla sarebbero stati sempre presenti a sorvegliare le sedute della modella. Le precauzioni pare non siano state inutili perchè l'artista, non ancora diciottenne, si innamorò della giovinetta.

Infatti, come bellamente narra Vittorio Malamani nella sua opera *Canova* (Milano, Hoepli, 1910), Elisabetta Biasi fu il primo amore del grande artista, e il ricordo di quell'amore rimase sempre soave nella sua memoria come un sogno di primavera. Quel bel sogno è perpetuato nella bellissima marmorea *Euridice* che tuttora si ammira nel luogo stesso per cui la statua venne fatta, nella villa Falier a Pradazzi d'Asolo.

All'altro « sogno pietrificato » da Antonio Canova nella sua età matura è già andato probabilmente il pensiero del lettore, tanto è conosciuta quella sua mirabile *Venere vincitrice* la cui visione egli potè fermare nel marmo avendo sott'occhio le forme perfette della minore sorella di Napoleone, Paolina Bonaparte, principessa Borghese.

Ad opera compiuta era stato ufficialmente divulgato che di quella Venere celeberrima soltanto la testa era il ritratto di Paolina, e che

per il resto del corpo aveva posato una modella di mestiere. Ma la verità fu presto saputa, perchè la principessa non ci teneva affatto che rimanesse nascosta e, come non aveva avuto scrupoli a posare dinanzi all'artista, così non ne ebbe nel ripetere più volte: « Ogni velo può cadere dinanzi a Canova ».

Finchè Paolina visse, la statua bellissima che tutti possono ora ammirare nella Galleria della Villa Borghese in Roma, divenuta Villa Umberto I, non poteva essere veduta senza speciale permesso della stessa Paolina, e perciò era stata collocata in apposita stanza sempre chiusa, *under look and key*, come si legge a pag. 104 del *Diary of an Invalid* di H. Matthews (Paris, 1825). Ma un'attenuante di maggior rilievo si può concedere alla leggiadra e leggera sorella di Napoleone per l'aria idealmente casta che Canova aveva in essa ravvisata. « Oh le apparenze! », esclama Barbey D'Aurevilly in una delle sue *Diaboliques*, parlando appunto dell'aria *idéalment chaste* della principessa Borghese, nè oso riportare ciò che il maligno scrittore aggiunge a questo proposito. Ciò che a me importa rilevare si è che Canova, avendo avuto la fortuna di esser guidato da sì perfetto modello, seppe con l'arte sua effigiare una Venere purissima, Venere celeste o Urania, riproducendo Paolina in posa compostissima, coperta nella metà infe-

riore del corpo, cosicchè i noti versi del Foscolo ne' suoi immortali *Sepolcri* :

> Amore in Grecia nudo e nudo in Roma,
> D'un velo candidissimo adornando,
> Rendea nel grembo a Venere Celeste,

rimangono veri anche rispetto all'opera d'arte di cui la bellezza di Paolina Bonaparte fu ispiratrice.

In tempi assai recenti vediamo fare pompa delle proprie forme la contessa di Castiglione, in un ballo in costume dato da Napoleone III alle Tuileries, e Maria di Solms, moglie del ministro italiano Urbano Rattazzi, parimenti in un ballo in costume dato in Firenze nel Palazzo Pitti da Vittorio Emanuele II. L'una e l'altra si erano presentate a quei balli svestite in modo da produrre scandalo, tanto che, e l'italiana dalla reggia francese e la francese dalla reggia italiana, le due nobili dame furono invitate a ritirarsi.

Poichè a tanto può giungere la vanità femminile, non è da meravigliare se verso la metà dello scorso secolo, quando fu deciso che il giardino di Lussemburgo a Parigi venisse ornato delle statue di tutte le grandi donne di Francia, dovendo gli scultori, per quelle più antiche di cui non si avevan ritratti, lavorare di fantasia, sorse una gara tra le più belle dame dell'aristocrazia nel sollecitare l'onore di prestare i proprî linea-

menti a qualcuna di quelle eroine nazionali, e così nelle statue di Giovanna d'Albret, di Bianca di Castiglia, di Margherita di Provenza, di Giovanna d'Arco, di Anna di Bretagna e di alcune altre si possono rivedere le sembianze di parecchie fra le dame che più divennero celebri per la loro bellezza alla corte dell'imperatrice Eugenia.

Maggiormente conteso era stato l'onore di figurare nell'effigie di Clemenza Isanza, la bella contessa di Tolosa che, rinnovando il *Collegio della gaia scienza*, istituì nel 1490 i *Giuochi floreali*, e si dice che tanto onore toccò appunto a quella Contessa di Castiglione poc'anzi ricordata.

Tra le statue suddette quella della più insigne tra le eroine della Francia, proprio quella della protettrice celeste della capitale francese, santa Genoveffa, riproduce le sembianze di un'altra bellissima italiana, la principessa Cristina di Belgioioso, prescelta come modello dallo stesso Mercier che la statua della santa ebbe l'incarico di scolpire.

La vanità a cui ho accennato, la quale indusse in ogni tempo nobili dame a posare negli studi di grandi artisti, non si può dire tuttavia prerogativa del sesso femminile, poichè il desiderio di sopravvivere in marmo o in bronzo attecchì sempre molto facilmente anche nell'altro sesso, e se nell'antichità atleti e gladiatori an-

darono a gara nell'offrire i proprî muscoli per modello ai grandi scultori della Grecia, nei tempi moderni troviamo a questo riguardo esempi ancor più caratteristici. Mi basterà ricordare, per non dilungarmi troppo, il curioso aneddoto, riportato dal conte d'Hérisson nel suo libro *Un pair de France* (Paris, 1894), di quel signore de Vaublanc che, nel 1817, essendo ministro dell'interno, approfittò di quella sua carica per esigere dallo scultore Lemot, al quale era stato affidato l'incarico di rifare la statua equestre di Enrico IV, atterrata nel 1792, per esigere, dico, che questo scultore prendesse a modello la sua apollinea figura! Narra il d'Hérisson che a tale scopo Sua Eccellenza posò più volte a cavallo dinanzi allo scultore, nel giardino stesso del Ministero!

A offrire le proprie forme come modello agli artisti è certamente grande stimolo la vanità, ma altre cause possono indurre alla stessa offerta. Anzitutto il desiderio di guadagno che è la causa più frequente e che ha creato lo speciale mestiere di modello; qualche rarissima volta anche un semplice amore per l'arte e, infine, causa non rara, un grande affetto verso l'artista, affetto che, contraccambiato, allorquando il modello è donna, crea la migliore di tutte le modelle, la modella amante. In questo caso lo scultore o il pittore studia con tanto

amore la bellezza di colei che lo ha affascinato, che finisce col diventar parte integrante dell'anima stessa dell'artista, come avvenne a Raffaello con la Fornarina, e l'artista dal canto suo finisce il più delle volte col fare della sua modella unica, la propria moglie diletta.

CAPITOLO X.

I famosi Palladii.

Palladio: bella e suggestiva parola: per questo appunto tra le più logorate dalla rettorica, che l'ha trasformato in uno dei tanti famigerati «luoghi comuni». Nell'*Erechtheion*, santuario nell'Acropoli dell'antica Atene, era custodita come particolare salvaguardia, difesa, protezione della città, una statua miracolosa di Pallade, donde il nome di «palladio». La grande importanza che essa ebbe come talismano o simbolo protettore di quella città, fece poi estendere il nome di «palladio» a tutto ciò in cui consiste o si crede consista la salvezza di qualche cosa.

Così, la libertà di stampa divenne il «palladio» di tutti i diritti civili, politici e religiosi; l'istituzione dei giurati non appena apparve fu proclamata «palladio» della Giustizia, e persino la Guardia Nazionale, nei primi anni della nostra indipendenza, fu chiamata «palladio» della

patria, anzi, per antonomasia, il *Palladio* senz'altro, sebbene in realtà riuscisse poi tanto poco palladio che l'Italia potè ben tosto senza alcun pericolo farne senza. In Inghilterra l'atto dell'*Habeas corpus* viene considerato come il « palladio » della libertà dei singoli individui; in Ispagna si rese celebre il Monlau che, con l'idea fissa dell'indissolubilità del matrimonio, soleva gridare in qualsiasi occasione e a qualunque proposito o sproposito: *La fe conyugal es el paladión de las sociedádes!* Insomma si è finito con l'attribuire un palladio a tutte le cose; palladio della religione, la fede; palladio dell'anima, la virtù; palladio di certi Governi... la Banca!

Il vero Palladio, quello che gli Ateniesi custodivano religiosamente, era, a quanto essi ritenevano, la statua di Pallade che Giove aveva gettata dal cielo presso la tenda di Ilo, quando questo principe si accingeva a fondare la città di Ilio. L'oracolo consultato aveva risposto che bisognava innalzare nella cittadella un tempio a Pallade per custodirvi quel simulacro, e nessun nemico avrebbe potuto impadronirsi della città finchè il dono di Giove non ne fosse stato rimosso. Naturalmente i Greci, ferventi credenzoni quanto i Troiani, posto l'assedio a Ilio ritennero necessario per conquistarla averne prima il Palladio, e Diomede e Ulisse, scalate di notte le mura, tentarono e riuscirono nell'audace im-

presa ladresca. Così Troia potè essere presa, e il suo Palladio andò a proteggere Atene.

Esso consisteva, come ho detto, in una statua di Pallade, statua in legno, di uno stile affatto primitivo, le gambe rigidamente congiunte, le vesti con le pieghe ritte e simmetriche, una lancia alquanto inclinata nella destra, lo scudo nella sinistra, con l'elmo iliaco in testa e il volto impassibile, senza espressione, quale ce lo rappresentano tuttora molte figurazioni che sono rimaste in monete, in medaglie, in bassorilievi e in vasi arcaici dipinti. Un vero idolo, insomma, avanzo evidente del primitivo selvaggio culto dei feticci, di cui analoghe abbondanti tracce troviamo tra gli antichi popoli fenici, greci e latini, i quali, per quanto inciviliti, avevano tutti qualche idolo dello stesso genere, per lo più piovuto dal cielo, e che circondavano di cure superstiziose.

Anche i Romani avevano il loro palladio, che non solamente era di forma e di grandezza identico a quello degli Ateniesi, avendo parimenti tre cubiti di altezza (metri 1,40), ma era altresì, secondo essi, proprio il medesimo che Giove aveva gettato dal cielo presso la tenda di Ilo. Di tale duplicità del sacro Palladio la leggenda pagana dava un'ingegnosa spiegazione. Secondo i Romani, Ilo aveva dato in custodia al proprio padre Dardano il dono che Giove gli aveva fatto,

e che per fortuna non era caduto sulla testa di nessuno, e Dardano per essere sicuro da ogni trafugamento ne aveva fatto fare una copia identica. Il simulacro pertanto rubato da Diomede e da Ulisse, e dopo la conquista di Troia portato dai Greci ad Atene, era falso! Quello vero era stato messo in salvo da Enea avvertito in sogno da Ettore del pericolo che sovrastava al sacro legno — come narra Virgilio —, ed Enea nella sua fuga da Troia lo aveva portato seco e, appena giunto in Italia, gli aveva fatto costruire un apposito tempio in Lavinio, di dove in seguito fu trasportato ad Alba e da Alba a Roma.

Ad autenticare il Palladio di Atene vi era il fatto che i Greci avevano potuto conquistare Troia; ciò era avvenuto appunto perchè erano prima riusciti a toglierne il vero talismano protettore; ma a documentare il Palladio non meno autentico di Roma, vi era il fatto ancor più indubitabile che quello divenuto ateniese non era valso a impedire ai Romani di conquistare Atene! Comunque sia, è certo che i Romani — ai quali tornava conto di accreditare come fecero la leggenda da loro stessi creata di Enea — veneravano e custodivano il Palladio con tutte le cure imposte loro dalla credenza che alla sua conservazione era congiunta la salute di Roma e dell'impero.

Sappiamo che esso era perciò custodito in apposito santuario, entro la casa delle Vestali, nel quale santuario le Vestali soltanto e il Pontefice Massimo potevano porre il piede essendo la sua vista vietata a ogni altro mortale:

... nulloque adspecta virorum
Pallas in abstruso pignus memorabile templo,

e tanta era la convinzione che a quel simulacro fossero uniti i destini di Roma, che in quel suo santuario, ripetendo il prudente espediente usato da Dardano, dicesi che erano state poste parecchie identiche copie della statua allo scopo di rendere più difficile il trafugamento dell'originale, noto soltanto ai principali sacerdoti. Or bene, nell'ampio cortile della casa delle Vestali, rimesso allo scoperto non molti anni or sono nel Foro Romano, si è rinvenuto il basamento di uno strano edificio che nessun archeologo seppe identificare: ma poichè apparisce che in quella costruzione eranvi come dodici spicchi o nicchie, non potrebbe darsi che fosse precisamente quello il santuario dove il Palladio era custodito con altri undici fac-simili destinati a far ignorare al profano quale fosse il vero? Dedico questa mia ipotesi agli studiosi che abbiano tempo di approfondirla, facendo loro notare che il fatidico numero di dodici sarebbe in rapporto con quello relativo a un altro talismano protettore di Roma,

voglio dire l'*ancile* e, cioè, lo scudo sacro che il re Numa aveva presentato ai Romani come caduto anche quello dal cielo, ai sacerdoti detti *Salii*, i quali ogni anno, al principio di marzo, li portavano in processione per la città.

Estendendo il significato della parola palladio a ogni talismano protettore di città, di nazioni, di regni, ne troviamo alcuni altri famosi.

Famosissimo quello più antico ancora dei palladii di Atene e di Roma, che tuttora si conserva con la massima venerazione in Inghilterra, nell'abbazia di Westminster, dove costituisce il più formidabile documento della mania conservatrice degli Inglesi. Voglio dire la « pietra di Giacobbe » della quale Edoardo I fece il sedile del proprio trono, adoperato d'allora in poi nella incoronazione dei re d'Inghilterra. Quella pietra, per chi vuol crederci, è la stessa su cui posò la testa il gran patriarca Giacobbe nelle pianure di Luz. Portata in seguito, non si sa come, dagli Sciti in Spagna, di là, ai tempi della fondazione di Roma, la trasportò in Irlanda Breck, figliuolo di Milo re di Spagna, e da lui venne deposta sulla collina di Tara, presso Icolmkil, ove per molti secoli servì all'incoronazione dei re d'Irlanda. È da notare che si tratta qui dell'imitazione di un'analoga usanza ebraica, poichè la Bibbia (*Libro dei Giudici*, IX, 6) ci dice che Abimelech incoronò e unse re Gioas appunto sovra

una pietra sacra, la quale per altro non è scritto che fosse quella di Giacobbe.

La pietra nella cui materia erano, per così dire, conglobati i Fati dell'Irlanda — e perciò era chiamata *the Lia Fail of Ireland* — venne più tardi rapita e portata in Scozia da Fergus, figlio di Eric, e divotamente collocata nell'abbazia di Scone, presso Perth, dove funzionò qualche altro secolo come palladio del regno di Scozia. Per fissare in perpetuo tale suo ufficio, era stata incisa su di essa la seguente iscrizione: « Se i destini non fallano, ovunque sarà questa pietra regneranno gli Scoti:

Nil fallat fatum, Scoti, quocumque locatum
Invenient lapidem, regnare tenentur ibidem.

Ma il fato fallò e... fallì. Nel 1296 il re d'Inghilterra Edoardo I, vento e detronizzato Baliol re di Scozia, prese alla sua volta la pietra di Giacobbe, se la portò a Londra, facendola adattare, come già dissi, al proprio trono, che serve tuttora come *coronation chair*. Quando quella pietra era palladio dell'Irlanda aveva una curiosa particolarità. Ogni volta che vi si sedeva sopra per farsi incoronare, un principe della vera razza dei re d'Irlanda — vale a dire, un principe di pura razza Scita, autentico discendente di Milo re di Spagna — la pietra produceva un suono prodigioso che confermava i diritti del nuovo regnante. Evidentemente gli odierni re di

Inghilterra non sono di pura razza Scita, poichè quando vi si siedono per farsi incoronare nessun suono prodigioso viene avvertito! Quante cose curiose ha distrutto la civiltà!

Tralascio di parlare di altri più o meno famosi palladii o completamente mitologici, come il capello d'oro del re Niso, che proteggeva la città di Megara; o del tutto fantastici, come la grande coppa di Edendhall, nel Cumberland, donata da una fata a sir Musgrawe; o semplicemente letterari, come l'immagine della Vergine che rapita da Aladino ai cristiani e da esso posta in una moschea di Gerusalemme, affinchè proteggesse invece questa città contro gli stessi cristiani che l'assediavano, e poscia ricuperata da Sofronia, ha ispirato a Torquato Tasso uno dei più ammirevoli episodi della *Gerusalemme Liberata.*

Merita però di essere ricordato per le conseguenze prodotte dal pregiudizio che vi è annesso, il *Dela'da,* custodito nel tempio di Malegawa a Kandy, nella grande isola di Ceylon. Questo palladio è, nientemeno, un dente del dio Budda! Al suo possesso è inerente il diritto di governare l'intera isola, cosicchè, chiunque riesca a impadronirsene diventa per questo fatto, *ipso iure,* sovrano dell'isola stessa, e i cingalesi sono talmente convinti dell'esistenza di tale legge divina che allorquando nel 1815 gli Inglesi, dopo fieris-

sima lotta, riuscirono a impadronirsi del *Dela'da,* essi cingalesi immediatamente si sottomisero loro senza più opporre la minima resistenza!

Analoga superstizione nutre il popolo turco relativamente alla bandiera di Maometto che protegge Costantinopoli, donde il soprannome di *Protetta* dato da esso a questa città. Parmi quindi che sarebbe stato opportuno approfittare del fatto che il drappo autentico di quella bandiera, anzichè a Costantinopoli nella moschea di Ebu-Eiut, costruita appositamente per custodirlo, si trova invece dal 1859 in Italia e precisamente nella Reale Armeria di Torino, in seguito alla sua sostituzione e al suo trafugamento avvenuto nel suddetto anno, come estesamente narrai in un mio articolo nel 1912 al tempo della Guerra Libica, riprodotto da varî giornali italiani. Da quando i Turchi perdettero quel loro palladio, il popolo di Costantinopoli continua a venerare il fac-simile perchè ignora il trafugamento del vero, e le faccende turche sono sempre andate di male in peggio! Ben è vero che coloro i quali le maneggiavano non avrebbero dato per quel drappo tanti milioni quanti ne fece risparmiare agli Inglesi il possesso del dente di Budda, ma poichè la mentalità del popolo turco non era certamente a un livello superiore di quella dei Cingalesi, credo che non sarebbe stato insignificante fattore di remissiva pace il

diffondere tra il popolo turco la storia documentata e dimenticata ch'io ebbi la buona ventura di esumare e che, se non altro, gli avrebbe fatto conoscere in quale custodia e in quale conto, dagli uomini che lo governavano, erano tenute le cose per esso più sacre!

Ai tempi nostri i palladii — che per tutto il Medio Evo avevano continuato a sussistere con i carrocci, con i labari, con immagini di Madonne, ecc. — si possono tuttora ravvisare nel vessillo nazionale di ciascun Paese, e in particolar modo nelle bandiere dei reggimenti, salutate in ogni Paese civile con singolare venerazione.

Le bandiere militari o insegne (*signa*) ebbero in ogni tempo immenso valore religioso. I Romani, maestri di guerra, le trattavano e riverivano come divinità: anzi, Tacito dice che le vere divinità delle legioni sono le aquile (*Tac. Annal.*, II, 17). Dionigi di Alicarnasso narra che i Romani consideravano i loro *signa* sacri quanto le statue degli Dei (*Dion. Halc.*, VI, 45) Giuseppe Flavio si serve del termine τὰ ἱερὰ (gli oggetti sacri) per designare le aquile e le insegne (*Jos., Flav., Bell., Jud.*, III, 6, 2). Tertulliano dichiara che il culto dei *signa* costituisce sotto un certo aspetto tutta la religione dell'esercito, e che ad

esso si dà la preferenza su quelli di tutti gli altri Dei (*Tertull. Apol.*, 16).

La testimonianza delle iscrizioni viene in appoggio a questi testi. Un monumento scoperto nella Mesia inferiore porta questa dedica: *Diis militaribus, Genio, Virtuti, Aquilae, Sanctae Signisque legionis I Italicae*... In Inghilterra, nella provincia del Northumberland, in un luogo ove sorse un accampamento romano venne trovato un altare innalzato al Genio e alle insegne di una coorte romana, e altri numerosi documenti di questo genere sono registrati nell'opera di Ch. Rewel: *Cultes militaires de Rome. Les Enseignes* (Paris, 1903).

Presso il sacro Colle del Campidoglio, l'Altare della Patria che custodisce il Milite Ignoto sta ora quale Palladio della Terza Roma!

CAPITOLO XI.

I ritratti straordinari.

Quando il bel sorriso di Monna Lisa dopo il furto del Louvre si credette scomparso dal mondo per sempre, fu versato assai inchiostro, e il ritratto fatto da Leonardo alla moglie di messer Francesco del Giocondo venne proclamato senza contrasto il più bel ritratto che fosse mai stato eseguito, ma a questo incondizionato apprezzamento molto contribuiva il fatto stesso della sua sparizione. E dopo il miracoloso ritrovamento del quadro prezioso, forse più che dall'opera d'arte, la folla accorsa al Museo di Villa Borghese per ammirare l'enigmatico sorriso di Monna Lisa prima che fosse restituito alla Francia, fu attratta dall'interessamento che aveva destato con la sua avventura. Proprio come può accadere ad una bella donna!

E questo mi porta a riflettere che una mostra del ritratto potrebbe avere il più grande successo se, oltre ai ritratti magnifici per arte, di perso-

naggi più o meno interessanti e di grandi autori, si pensasse ad esporre anche quelli ben più straordinari per altri motivi che con l'arte non hanno affatto relazione.

Chi non sentirebbe vivo il desiderio di contemplare, per esempio, la vera effigie del progenitore comune a tutti, il grande papà Adamo? Non vi era ancora al tempo suo, non dico un Leonardo da Vinci, ma neppure un qualsiasi dilettante fotografo dinanzi alla cui insaziabile macchinetta egli potesse posare, magari in bel gruppo con la dolce consorte nel più bell'abito festivo, quello cioè che portavano quando erano sempre in festa nel paradiso terrestre; malgrado ciò la Commissione ordinativa della Mostra potrebbe rinvenire il ritratto autenticissimo nella « Serie cronologica dei Patriarchi, Duci, Giudici e Pontefici del popolo ebraico » pubblicata in Roma nel 1774 « con permesso dei superiori » dal Reverendo Bartolomeo Gaio, dottore in sacra teologia e professore nell'archiginnasio di quella città, Cornalbo fra gli arcadi. Nelle 112 tavole che illustrano quell'opera, dedicata al Serenissimo Principe Francesco Farnese, si può appunto ammirare anche il ritratto di padre Adamo insieme con quelli di tutti gli altri patriarchi, ecc., fino ad Agrippa il giovane.

Nè minor fascino eserciterebbero sulle moltitudini i numerosi « veri ritratti » della beata

Vergine sparsi qua e là nei santuari di tutto il mondo e quasi tutti dipinti da San Luca, sebbene questo santo, a quanto attesta S. Paolo (il quale ben dovette conoscerlo poichè fu lui a convertirlo) esercitasse la medicina. E più ancora sarebbe oggetto di ammirazione devota « il vero ritratto di Gesù », ritratto eseguito nientemeno che dal diavolo, quale si può vedere riprodotto in una vecchia litografia a colori che mette addirittura spavento! Sotto vi è scritto *Lyon Lith, Demont; Gadola éditeur*, e in caratteri più grandi: *Deposé*, ciò vuol dire « depositato per la riserva della proprietà artistica ». Gesù vi è rappresentato tutto insanguinato, col corpo ridotto a una sola grande piaga rossa, spirante sopra una croce color giallo vecchio oro su fondo tutto nero. Ma ciò che rende interessante questo « vero ritratto » e che fece la fortuna del signor Gadola *éditeur*, è la storia stampata nel verso, dove si legge che nel 1695 un giovane milanese aveva ceduto la propria anima al Demonio, a patto che gli avesse concesso qualsiasi cosa gli avesse domandato. Un'anima dunque che doveva avere un valore immenso, almeno per l'inferno! Un giorno, poichè già aveva soddisfatto molti altri suoi più ovvi desideri, il giovane, non sapendo più che cosa chiedere al Demonio, ebbe l'idea di domandargli che gli facesse vedere Gesù Cristo qual'era quando morì sulla croce! Dopo

molte difficoltà, il Diavolo gli portò un quadro con la figura riprodotta nella litografia di cui ho fatto cenno; ma a spettacolo tanto «compassionevole» (eufemismo questo dell'editore, che meglio avrebbe dovuto dire «orrendo») il disgraziato peccatore si sentì spezzare il cuore pel dolore, scoppiò in un dirotto pianto, e in preda al più amaro pentimento andò a gettarsi ai piedi di un confessore. Il Demonio atterrito da quell'atto di sincera contrizione, si diede a fuga precipitosa senza neppure pensare a ripigliarsi la sua pittura, la quale pertanto rimase al giovane milanese che la consegnò al confessore, e da questo fu portata al Sant'Uffizio nei cui Archivi rimase. Il signor Gadola, divulgatore dell'immagine, non osava peraltro aggiungere di averla riprodotta dall'originale esistente, secondo lui, a Milano, bensì annunciava modestamente di averla tratta da copia autentica avuta dai reverendi Padri Cappuccini del Monte di Roma!

Un altro ritratto straordinario, e che senza dubbio avrebbe anche in Italia, sebbene d'altro genere, il grande successo che ebbe in Abissinia, è un ritratto di Menelick — assai diverso da quello ben noto a tutti perchè inciso persino sui francobolli di quel tempo delle poste imperiali — intendo il ritratto che gli fece, a quanto narrarono i giornali parecchi anni fa, un pittore francese il quale ebbe il gentile pensiero di dipingere

Sua Maestà etiopica con carni bianche e rosee da fare invidia al più raffinato parigino. Non occorre dire come quel ritratto fù subito riconosciuto come l'unico che riproducesse con dignità le sembianze imperiali, e nel palazzo dell'imperatore era allora oggetto di illimitata ammirazione.

* * *

Fra quelli di personaggi storici sarebbe interessante vedere il ritratto che l'illustre pittore inglese Hogarth fece del romanziere Fielding. All'edizione completa delle opere di questo scrittore l'editore voleva unire il ritratto di esso, e aveva appunto affidato al pittore Hogarth l'incarico di eseguirlo; ma Fielding era morto proprio allora e di lui non esisteva o non si riusciva a trovare, nonchè un ritratto, neppure uno schizzo qualsiasi, e il pittore non sapeva come compiere il lavoro affidatogli: quando un bel giorno, a trarlo d'imbarazzo, si presentò nel suo studio il defunto Fielding in persona! Era il celebre attore Garrik il quale avendo udito parlare della grande difficoltà che aveva l'Hogarth di trovare la somiglianza del defunto, poichè egli bene lo ricordava per essergli stato grande amico e per aver vissuto a lungo con lui, si era truccato con grande abilità assumendo meravigliosamente la fisonomia di Fielding. Al primo momento in

cui Hogarth se lo vide innanzi ebbe a sentirsi male, ma, quando si fu accertato di che si trattava, ne approfittò per fare il ritratto di cui venne ammirata da tutti la somiglianza perfetta e che si può vedere riprodotto in testa al romanzo *Tom Jones*, volume primo delle opere di Fielding stampate a Londra nel 1757.

Ammiratissimo senza dubbio sarebbe il ritratto che si fece fare il principe Maurizio di Nassau e che inviò in dono alla vecchia principessa di Schomingen la quale erasi di lui invaghita. Non essendo più in grado di camminare, la stagionata principessa si faceva portare in carrozza, in lettiga, ed anche, se occorreva, a braccia d'uomo ovunque egli andava. Un giorno in cui il principe impazientito al vedersela sempre intorno, la pregò di non perseguitarlo più oltre; essa rispose che lo avrebbe accontentato purchè le avesse almeno dato il suo ritratto. Allora Maurizio di Nassau le domandò che cosa trovava nella sua persona da affascinarla tanto, e la principessa gli dichiarò sinceramente che soprattutto le piacevano la sua alta statura, le sue belle gambe e le robuste e tonde sue spalle. Per compiacerla, il principe Maurizio le promise che in Olanda, ove doveva recarsi, si sarebbe fatto fare il ritratto, ritto in piedi, come essa desiderava, e glielo avrebbe spedito. Il ritratto infatti arrivò e tutta l'aristocrazia di Berlino,

avvertita, accorse per vederlo, ma è facile immaginare lo sorpresa d'ognuno quando si constatò che il principe si era fatto ritrarre... *a posteriori*, cosicchè si poteva assai bene ammirare la sua alta statura, le sue belle gambe e le robuste e tonde sue spalle, ma del volto, che probabilmente avrà avuto il sorriso... della Gioconda, non si vedeva proprio nulla!

Molti ritratti poi, niente affatto umoristici ma di molta importanza, si potrebbero ammirare. Per esempio quello che il pittore Kocharsky fece della regina Maria Antonietta e che si conserva nella pinacoteca del principe d'Aremberg a Bruxelles. Quel ritratto è prezioso documento storico poichè il Kocharsky essendosi trovato, quale milite della guardia nazionale, due volte di servizio alla prigione del Tempio dopo la decapitazione di Luigi XVI, riuscì a vedere Maria Antonietta e ne tracciò a matita il ritratto che poi eseguì a olio. La sventurata regina è rappresentata in busto; indossa un giubbetto bianco e porta in capo una cuffia sulla quale è attaccato un velo nero che le scende sulle spalle.

Di attrazione assai maggiore però sarebbero i ritratti delle sessanta più belle signore d'Italia che un principe Chigi, verso la fine del Seicento, precorrendo l'unità italiana nel campo della bellezza femminile, fece dipingere da buon pennello per poterne godere i fulgidi sembianti nella sua

villa all'Ariccia ove, raccolti in una sala, si possono tuttora ammirare, e dove tutte le città principali sono rappresentate: Milano da una bellissima duchessa Litta; Torino da una splendida principessa di Casa Savoia; Venezia da una Dandolo; Firenze da una Strozzi; Napoli da una Caracciolo, e via dicendo, tutte dame delle più nobili e illustri prosapie italiane e tutte l'una più bella dell'altra.

Nè, in fatto di bellezze femminili, dovrebbe mancare a Firenze il ritratto che il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena ideò per fare una cosa grata a Francesco I re di Francia, pregando Raffaello di ritrarre le sembianze della più bella donna d'Italia del tempo loro. Raffaello, o per lui, come sembra, uno dei suoi migliori allievi, forse Giulio Romano, ritrattò la divina bellezza di Giulia d'Aragona, moglie di Ascanio Colonna, gran connestabile di Napoli. Quel ritratto trovasi ora a Lützschen, nella collezione Speck von Sternburg; ma dove sarà andato a finire l'altro ritratto, dipinto parimenti pel re cavalleresco Francesco I, della bellissima milanese Clara Visconti? Avrà forse preceduta la Gioconda nell'ispirare troppo fatale adorazione a qualche ignoto ammiratore? Clara o Clarice Visconti fu colei che nella rocca di Pizzighettone, ove, dopo la battaglia di Pavia, Francesco I era stato condotto prigioniero, andò

a confortarne la solitudine, e che il Brantôme, il quale di bellezza femminile se ne intendeva, aveva tempo innanzi, a Parigi, descritto al re come « la più bella donna del mondo » sebbene afflitta da un difetto fisico assai curioso, quello della polimastia o pluralità di mammelle che in lei giungevano a quattro, di due diverse grandezze, simmetricamente disposte. La seconda moglie del re Enrico VIII d'Inghilterra, Anna Bolena, celebre anch'essa per la bellezza e più per le sue sventure, ebbe parimenti tale difetto fisico, se pure può dirsi difetto una... sovrabbondanza; ma essa aveva soltanto una mammella soprannumeraria. Di questa signora davvero non si poteva dire ciò che Stendhal, di una signorina romana da lui abbandonata nel 1811, lasciò scritto per spiegare il perchè, in fine dei conti, quella signorina non gli piaceva: *Elle manque de tétons et d'esprit, deux grandes lacunes!*

* * *

Una serie assai numerosa di ritratti straordinari si potrebbe mettere insieme raccogliendo quelli che trovansi in molti quadri che, al pari dei romanzi così detti « a chiave », si potrebbero nello stesso modo qualificare. Per esempio, nel famoso quadro di Orazio Vernet, intitolato *La Smala de Abd-el-Kader*, vi è in un angolo un vecchio che fugge con la cassetta ove Abd-el-

Kader teneva racchiusi i suoi gioielli e il suo denaro, e quel vecchio è il ritratto del barone Rotschild.

Un'altra serie ancor più abbondante di curiosissimi ritratti si potrebbe formare raccogliendo quelli ottenuti con i mezzi più strani fra i quali è assai frequente quello di servirsi di piccolissime lettere dell'alfabeto. In Russia fu messo in vendita molti anni or sono, ed ebbe grande smercio un ritratto somigliantissimo di Tolstoi fatto appunto con tale sistema. Nella barba del grande scrittore vi era tutto il XIII capitolo della « Suonata a Kreutzer ». Non la barba soltanto ma l'intiero ritratto era opera di un calligrafo che vi lavorò intorno sei mesi e che poscia ne fece fare migliaia di riproduzioni con la fotografia. Questo genere di ritratti ebbe grande voga nel Settecento; in Roma ebbi a vederne uno di quel tempo, esposto in vendita in un negozio di antichità, in cui una scrittura minutissima di grande parte dell'« Inferno » di Dante era disposta in modo da riprodurre l'effige del divino poeta sul cui naso, con una lente d'ingrandimento, si leggeva: « Per me si va nella città dolente »!

Ma un ritratto che più attraente d'ogni altro potrei consigliare per far affollare la gente, visto che la *boutade* sopra riportata da Stendhal ha senza dubbio larghissimo consenso: un ritratto

col quale si potrebbe imporre un supplemento al prezzo d'ingresso, facendone mostra in una sala riservata, è quello di Wagner, che una signorina di Bayreuth si è fatta tatuare sul seno per sfruttare l'ammirazione che hanno per il grande maestro i numerosi forestieri accorrenti ogni anno a quella città. A ogni nuovo arrivato essa si presenta con aria di mistero dicendo di aver cosa importante e segreta da esporre. Indi a quattr'occhi, con gesto reso rapido dall'abitudine, tira d'ambo i lati la tela... del quadro, e rivela le sembianze assai bene riprodotte del grande uomo, poste tra due belle corone di alloro che certamente si possono dire collocate in « altorilievo ». Siccome l'originale signorina è ancora giovine e fresca, nessuno nega il meschino compenso che essa chiede di un marco. Dicono che essa ha già messo da parte una rilevante sostanza con quella sua fortunata invenzione la quale, anzi, potrebbe chiamarsi una vera « scoperta », o meglio un vero « scoprimento », dimostrante ingiusta l'asserzione di coloro i quali sostengono che le donne non hanno mai saputo scoprire nulla!

Ma oltre ai ritratti straordinari, anche le curiosità relative ai ritratti abbondano, e mi basterà sceglierne alcune di vario genere per darne un'idea ai miei lettori.

CAPITOLO XII.

Curiosità del ritratto.

Profondamente io mi ostino a ritenere che il principale pregio di un ritratto, sia pure superartisticamente dipinto, dovrebbe sempre essere quello di somigliare alla persona che si è voluta raffigurare. Forse il pretendere ciò potrà adesso sembrare in arte un'eresia, o per lo meno una pretesa esagerata; in ogni modo oso affermare senza reticenze che il ritratto di una persona qualsiasi, anche se illustre, dovrebbe per lo meno rassomigliare... a un essere umano! Ma le stramberie spesso addirittura pazzesche che si introducono ora nella tecnica del ritratto come in genere in quella della pittura, evidentemente allo scopo di provocare la sorpresa, non potendo conquistare l'ammirazione, non sono nemmeno una novità.

Nei tempi andati, però, si riusciva allo stesso scopo con mezzi assai più semplici. Nel 600 ebbe gran voga in Francia tra le dame dell'alta so-

cietà, il vezzo di farsi fare il ritratto sotto l'aspetto di qualche divinità mitologica, come Giunone, Diana, Ebe, Venere, ecc., e spesso si vedevano sotto le sembianze di tali dee certi visi che malgrado i lenocinii dell'arte non avrebbero certo fatto bella figura nell'Olimpo. Anche gli uomini furono presi da simile debolezza, cosicchè nei salotti eleganti non si vedevano più che Marte, Giove, Nettuno, e soprattutto degli Apolli. Siffatte bizzarrie si moltiplicarono all'infinito. Venne persino la moda delle così dette *singeries* in cui le persone venivano rappresentate in sembianze di scimmie e una rinomatissima *singerie* si può tuttora ammirare nel castello di Chantilly, dove, appunto in sembianza di scimmie, di scimmiotti e di scimmioni che popolano un ameno paesaggio, si vedono i lineamenti della duchessa Caterina di Maime, del cardinal di Polignac, della celebre madama di Staël e di numerosi altri personaggi.

In grande contrasto con la manìa, diffusa dalla civiltà, di farsi fare il ritratto nelle più stravaganti guise, è l'orrore che hanno del ritratto i popoli primitivi. È noto che in generale tutti i selvaggi sono assai restii a lasciarsi fotografare, e che difficilmente i pittori trovano fra essi individui che acconsentano a posare come modelli. Vi sono, anzi, popoli intieri che non possono dirsi selvaggi, come gli Ebrei e i Turchi,

ai quali tuttavia la loro religione non permette la riproduzione dell'effigie umana; e se pure nei paesi civili molti Ebrei evolutissimi e molti « giovani turchi » acconsentono e magari si compiacciono di farsi fare la fotografia e persino si dilettano essi stessi con quell'arte, non siamo però ancora giunti a vedere riproduzioni di figure umane nelle sinanoghe e nelle moschee, perchè carattere essenziale di ogni religione è il conservare immutabili le tradizioni. L'orrore per il ritratto dipende da varî pregiudizi proprî dei popoli primitivi, tra i quali principalissimo quello di ritenere che l'immagine della propria persona possa servire a gettare su essa dei sortilegi che ricadrebbero sulla persona raffigurata. Edward Clodd, in *Fiabe e Filosofia primitiva* (trad. di G. Nobili; Torino, Bocca, 1906) spiega come segue la riluttanza dei selvaggi nel lasciarsi fare il ritratto: « Quando un selvaggio vede il proprio ritratto su un pezzo di carta o su un magico vetro, pensa naturalmente che qualche virtù è uscita da lui, e qualche parte del suo vulnerabile io è posta alla mercè dei suoi simili. Anche fra i popoli civili non è rara la riluttanza a lasciarsi ritrattare. Dalla Scozia al Somerset vi sono prove della sfortuna o del *malocchio* che segue la camera oscura, e di persone che morirono dopo essere state *prese*. Questi fatti tolgono ogni carattere sorprendente al racconto del

Cattin il quale narra che gli Yukon lo accusavano di aver resi scarsi i bisonti perchè ne metteva tante pitture nel suo libro! ».

Vi sono però anche persone coltissime e civilissime che, pur non avendo i pregiudizi dei selvaggi, sono nondimeno afflitte da una vera fobia del ritratto, e per nessun motivo acconsentirebbero a posare dinanzi al cavalletto di un pittore e nemmeno dinanzi a una macchina fotografica per brevissimi istanti. Parecchi illustri personaggi della storia, come, ad esempio, Carlo Magno, ebbero tale fobia, nè mai permisero che i loro lineamenti fossero riprodotti nel marmo, nel bronzo o sulla tela; e se l'iconografia dei grandi uomini non ha, si può dire lacune — tanto che come già dissi possediamo persino il ritratto di Adamo — le sembianze di molti di essi sono puramente tradizionali come, ad esempio, quelle di Gesù.

Taluni illustri ritrattofobi seppero anche addurre le loro buone ragioni per scusare o spiegare la ripugnanza invincibile da essi provata a lasciarsi fare il ritratto. Il generale Montesquieu dichiarava che l'accondiscendere a ciò gli sarebbe parso un atto di troppo puerile vanità, nè mai cedette alle preghiere di parenti e di amici perchè acconsentisse a posare dinanzi a un pittore; ma quando gli si presentò l'incisore Dassier, incaricato dal Governo di coniare una medaglia in

suo onore, il quale artista, indispettito dal solito diniego ostinatamente opposto dall'illustre uomo, gli gridò: « Non credete forse, o signore, che vi sia altrettanto orgoglio nel respingere la mia preghiera quanta vanità voi affermate vi sarebbe nell'esaudirla? ». Montesquieu rimase tanto impressionato da tali parole che acconsentì finalmente a ciò che aveva fino allora con tanta ostinazione negato.

Agesilao che, come è noto, era zoppo, piccolo di statura e bruttissimo, aveva ben più giusto motivo di non permettere che venisse riprodotta la sua figura, nè mai lo permise perchè, narra Dione Crisostomo (*Orat.*, 37), « non riteneva bello il dare, con la propria copia, alla fortuna un nuovo mezzo di maltrattarlo ». Lo stesso pensava l'infelice gobbo di Recanati, il grande Leopardi, e bisogna quindi supporre che, mossi precisamente da un opposto pensiero, vale a dire dall'intimo convincimento della propria superlativa bellezza, altri passano buona parte della loro esistenza a posare nello studio di un pittore o dinanzi all'obbiettivo di una macchina fotografica. Nè deve credersi che siffatta ingenua debolezza possa affliggere soltanto qualche *professional beauty*, perchè vediamo soggiacervi anche uomini dai bianchi capelli, posti ai supremi gradi della gerarchia sociale.

Un altro grande nemico del ritratto ce lo pre-

senta Porfirio nella biografia che ci ha lasciato del suo maestro, il celebre filosofo Alessandrino Plotino, il quale giustificava tale sua avversione con una ragione alquanto metafisica. Egli riteneva che il nostro aspetto esterno non ha quasi nulla di noi, perchè il nostro essere dipende invece da una forma interna; perciò, egli diceva, è una vera sciocchezza copiare una cosa che non significa nulla e che è destinata a perire, ossia dare ad intendere che è nostro ritratto la figurazione della parte più piccola e peggiore che abbiamo! È da credere che tanto Plotino quanto Porfirio (il quale riporta altamente lodandole tali argomentazioni) le traessero entrambi dal misticismo cristiano, che ai tempi loro spandeva trionfalmente per il mondo le sue prediche di rinuncia terrena, e con lo sguardo fisso al cielo riteneva di avere per sempre debellato il culto pagano della Natura. I seguaci di Epicuro invece avevano sempre dato molta importanza alle idee dipinte e scolpite, e procuravano di possederne, ponendo in prima linea quelle che rappresentavano umane figure. Ritenevano, anzi, queste figurazioni assai potenti e suggestive, tanto che pretendevano persino che taluni ritratti, per esempio quello di Alessandro il grande, recassero fortuna a chi li portava addosso.

Tra i nemici del ritratto potrei mettere anche un famoso... ritrattista: il pittore francese Mel-

lan, il quale morì nella miseria perchè, infatuato dalla propria gloria, non si degnava di ritrarre che persone assolutamente distinte pei loro meriti, e sembra che queste fossero di una scarsità desolante se egli non potè averne tanto lavoro da guadagnarsi la vita! Il Gallaud, nella *Menagiana*, registra quella sua ostinazione quale atto di nobile fierezza ma io penso che, più probabilmente, fosse invece un pretesto per scusare quella poca voglia di lavorare che trasse a finire al pari di lui in un ospedale molti altri uomini di grande valore.

* * *

Circa il ritratto nell'antichità, in uno studio pubblicato nella *Nineteenth Century* del maggio 1896, Jon Collier ci mostra la perfezione a cui erano giunti i ritrattisti greci nel riprodurre le varie umane fisonomie, e in pari tempo ci fa vedere altresì quanto l'arte loro abbia degenerato allorchè venne portata a Roma. Come saggio di assai cattivo gusto egli cita il ritratto di Nerone fatto in proporzioni tanto immense che riempiva tutta un'altissima parete in una sala del palazzo imperiale, ed aggiunge che la produzione dei ritratti divenne in Roma molto affrettata e puramente meccanica a cagione della grande richiesta che ben presto se ne ebbe. A prova di ciò, egli

cita l'esempio di Varrone (il quale era riuscito in breve tempo a formarsi una galleria di oltre settecento ritratti appositamente eseguiti per lui) e nota che Seneca deplorava l'uso di far servire le immagini dei grandi uomini per ornare persino le stanze da bagno.

Si potrebbe però osservare che Plinio all'opposto (libro XXXV, c. 2) dava lode ad Asinio Pollione di essersi fatto in casa sua una repubblica di grandi spiriti, raccogliendovi le opere e i ritratti degli uomini illustri.

Probabilmente fra i ritratti raccolti da Pollione bisognava contare anche quelli posti innanzi alle opere degli scrittori, perchè infatti data da quei tempi l'uso di far precedere un'opera letteraria o scientifica dal ritratto dell'autore; ed è noto l'epigramma in cui Marziale accenna ad un ritratto di Virgilio posto sul primo foglio di un volume contenente le opere ammirande di questo poeta:

Quam brevis immensum capit membrana Maronem,
Ipsius vultus primi tabella gerit.

Doveva essere un volume ben piccolo, nel quale certamente le poesie di Virgilio saranno state riprodotte in assai minuti caratteri, se quel volume potè dare occasione a Marziale di fare il giuoco di parole in cui consiste tutta la bellezza di questo epigramma, mostrandosi cioè sorpreso

che il breve pezzo di pergamena formante la prima « tabella » potesse contenere... l'immenso Marone!

Immagino che la grande perfezione vantata dal Collier dei pittori greci nell'arte del ritratto, si riferisca specialmente alla perfetta somiglianza in essi raggiunta con l'originale riprodotto: ma questa lode non si può dare davvero alla maggior parte dei ritratti artistici moderni. Basta fare un giro ad un'Esposizione di Arte moderna per vedere come fra i troppi sgorbi che vengono gabellati per quadri, molti ve ne sono che portano appunto la pretensiosa indicazione di « ritratto », mentre non si supporrebbero tali, e spesse volte se non aiuta il catalogo si passa dinanzi a qualche illustre personaggio senza riconoscerlo. Forse alla nuova degenerazione di quest'arte specialissima ha contributo il grande progresso della fotografia poichè la smania di superare con la bellezza artistica i risultati bellissimi che si possono ora ottenere con procedimenti affatto meccanici, ha maggiormente indotto i pittori (quelli intendo dire incapaci di infondere la vita nelle loro opere) a ricorrere anche per i ritratti all'impressionismo, al secessionismo, al divisionismo, al simbolismo, e a tutti gli altri ismi che al pari delle altre arti hanno deviata anche la pittura dall'aurea e bella semplicità dei sommi maestri di altri tempi.

* * *

Parlando di ritratti, e in particolar modo di ritratti d'illustri personaggi, Hegel diceva che l'artista pittore non solo ha il diritto di adulare, ma, anzi, il dovere di adulare; nel senso che il ritratto dovrebbe secondo Hegel, non già riprodurre esattamente la figura fisica del personaggio reale, bensì idealizzarne la figura in modo da farne tralucere l'anima nell'apparenza fisica e rilevare l'individuo vero sotto l'individuo apparente. A questo riguardo si potrebbe dire che le donne sono generalmente... hegeliane, perchè non si trovano mai abbastanza idealizzate nei loro ritratti, e un pittore può adulare quanto vuole, quasi sempre si sentirà dire che il ritratto che egli fece somiglia, sì, ma... più in brutto! Ben poche hanno lo spirito della celebre madamigella de Scudéry la quale sul bel ritratto in pastello fatto di lei dal Nanteuil, compose questa quartina:

Nanteuil en faisant mon image
a de son art divin signalé le pouvoir;
Je hais mes yeux dans mon miroir,
Je les aime dans son ouvrage.

Numerosi sono invece gli aneddoti di donne incontentabili, che non avrebbero trovata la pro-

pria effigie sufficientemente bene riprodotta, neppure da un Raffaello! Nulla di più caratteristico a questo proposito della Ordinanza emessa dalla regina Elisabetta d'Inghilterra, l'anno 1563, che istituiva un'apposita Commissione di periti, incaricata di vietare e di sopprimere ogni immagine della Sovrana « che presentasse qualche difetto o deformità, da cui, per grazia di Dio, Sua Maestà è del tutto immune ». Alessandro il Grande ebbe la stessa civetteria, e proibì a chiunque, fuorchè a Lisippo, di riprodurre i suoi lineamenti; ma Alessandro era ancora molto giovine allorchè si permise tale debolezza, e più tardi, anzi, se ne vergognò. All'opposto, colei che Shakespeare chiamava « la bella vestale seduta sul trono d'Occidente » teneva alla propria ordinanza quanto più si sentiva invecchiare e, a sessant'anni, mandava in prigione un povero incisore che in una medaglia aveva avuto il torto di riprodurre con soverchia esattezza e somiglianza l'effigie della graziosa Sovrana!

Ma gli aneddoti storici che dimostrano, in fatto di ritratti, l'hegelianismo delle donne, andrebbero all'infinito, e ad essi può riferirsi anche quello che trovasi in una cronaca del Seicento e ricordato da Benedetto Croce in un suo articolo sulla somiglianza nel ritratto, pubblicato nella rivista *La Critica* del luglio 1909, dove si narra

di un pittore che si vide ripetutamente rifiutato da una duchessa napolitana il ritratto che essa gli aveva commesso e che non trovava affatto somigliante. Il pittore, impazientito, dipinse accanto alla figura della nobile dama uno schiavo moro che con le tumide labbra la baciava, ed espose il quadro. La duchessa minacciò il pittore di farlo processare per l'ingiuria che le aveva fatto. « Ah! ora somiglia? — disse il pittore — e pagatemi! ». Quest'ultimo aneddoto, ed altri analoghi rappresentano le vendette dei pittori, ma i due seguenti che si riferiscono a sfoghi vendicativi compiuti per mezzo di ritratti sono di genere assai diverso.

Il principe di Bismarck possedeva un magnifico ritratto dell'imperatore Guglielmo, regalatogli dall'imperatore stesso quando salì al trono e che il principe teneva abitualmente nella grande sala di ricevimento nel suo palazzo a Varzin, ove si era ritirato negli ultimi anni di sua vita. Ma quando il grande uomo di Stato aveva qualche motivo di essere malcontento dell'imperatore, ne faceva portare il ritratto in scuderia, e così quel ritratto andava e tornava dalla stalla alla sala, e viceversa, secondo che il principe era o no soddisfatto del suo Sovrano.

Quando questa storiella, più o meno autentica, fece il giro dei giornali di tutta Europa, un indiscreto rivelò nel *Gaulois* che ad Arras il

canonico Derguesse trattava nello stesso modo il proprio vescovo, monsignore De La Tour-Auvergne, con un'aggravante: *Il fesait même pire; c'est dans le cabinet d'aisance qu'il plaçait aux heures de mécontentement, et elles étaient frequentes, le petit portrait en pied du beau prélat.*

CAPITOLO XIII.

La Madonna era nera?

(Nigra sum sed formosa).

Perchè le immagini della Madonna, che dipinte o scolpite, si venerano nei principali santuari dedicati al culto della madre di Dio, sono in maggior parte nere?

In Francia le Madonne di maggior fama sono quasi tutte di tale colore. A Boulogne-sur-mer i marinai portano in processione la loro *Vierge noir*. Grenoble e Marsiglia possiedono delle Madonne nere; un'altra ne ha Châtillon-sur-Seine, ch'è la riproduzione di quella dinanzi alla quale S. Bernardo compose il celebre inno « Ave Maria Stella », e che, distrutta nell'ottobre del 1793, durante la bufera della Rivoluzione, fu rifatta una ventina d'anni dopo. Nera è *Notre-Dame de Grâce*, presso Honfleur in Normandia il cui santuario fu riempito, dai devoti marinai, di una flotta sterminata di barche e di navi d'ogni genere, che portano gli stessi nomi delle navi vere,

di cui sono minuscole riproduzioni. È nera la Madonna rinomatissima della Cattedrale di Chartres, la SS. Vergine invocata nella chiesa della Danza de Tolosa, e quella di Clermont nell'Alvernia.

Nel Périgord *Notre-Dame-la-Noir* è oggetto di grande venerazione e vi ha molti altari, fra cui uno ricchissimo nella chiesa di Saint-Front. L'abate Moumont, a pag. 18 della sua opera *L'ancienne Collegiale de Capdrot*, dice che dopo l'erezione di quella chiesa in Collegiale la devozione a *Notre-Dame-la-Noire* divenne colà popolare, e che l'affluenza dei fedeli fece ben presto di quel santuario un rinomato luogo di pellegrinaggio, e aggiunge poi qualche altra cosa che riporterò a suo luogo.

Un'altra delle Madonne nere più celebri in Francia è venerata nella cattedrale di Puy-le-Dôme, ed è una statua in basalto eseguita con la maggior possibile esattezza, a imitazione di quella antichissima che vi aveva culto fin dal Medio Evo, dinanzi alla quale erano appesi i voti degli antichi re di Francia, e che fu pure distrutta al tempo della Rivoluzione. Infine in Francia la *Vierge-noir* di Liesse, presso Laon, ha un leggenda che viene riportata dall'abate Villette, nella sua *Histoire de Notre Dame de Liesse*, nel modo seguente, ch'io riassumo. Alcuni cavalieri di quella città, recatisi nel 1134

in Terrasanta, erano stati fatti prigionieri dal Sultano d'Egitto, il quale, volendo convertirli all'Islamismo, aveva inviato loro con tale missione la figlia Ismeria. Accadde invece che, avendo quei cavalieri parlato della B. Vergine alla principessa, ed uno di essi, che era anche scultore, avendogliene mostrato l'effigie in una statua di legno da lui fatta in pochi istanti, la principessa Ismeria, andata per convertire, rimase convertita; dopo di che s'addormentò ai piedi della statua, insieme ai cavalieri d'Eppes, di Marchaix e di Coucy, e quando si svegliarono, si trovarono tutti in una prateria vicino a Liesse, dove fu edificata la chiesa, con la statua che ancora vi si trova. I cittadini di Liesse la chiamano confidenzialmente *La Negrette!*

Quella di *Notre Dame* di Hal, nel Belgio, posta fino dal XIV secolo, ed ogni anno oggetto di devoto pellegrinaggio. Nella cappella dove è venerata si conserva anche una cassa coperta da una grata di ferro e contenente un certo numero di palle da cannone, che una pia leggenda dice raccolte dalla B. Vergine nel suo manto. È impossibile conoscere con precisione il numero di quelle palle, perchè, assicurano i devoti, tutte le volte che si contano il loro numero risulta sempre differente.

In Isvizzera vi è una Madonna nera nel convento degli Eremiti di Einsiedeln, presso Zurigo,

alla quale traggono ogni anno migliaia di pellegrini svizzeri, bavaresi, alsaziani. In Russia la sacra icone della B. Vergine nella chiesa principale di Kazan è nerissima; e non meno nera è la Vergine miracolosa di Czenstochowo in Polonia.

Nella Spagna è nera la famosa Madonna del Pilar, presso Saragozza, in onore della quale fu eretto un ricchissimo santuario. Di questa statua non si vede altro che il volto, essendo vestita di una meravigliosa « dalmatica » che tutta la ricopre. Nera è parimenti la leggendaria Madonna di Monserrato, in Catalogna, al cui Santuario vanno ogni anno non meno di centomila pellegrini. Le memorie relative a quest'ultima Madonna risalgono nientemeno che all'anno 718 della nostra êra e da esse risulta che sempre fu nera. Infine, quanto all'Italia, basterà ricordare quella famosa del santuario di Oropa, in Piemonte, e l'altra celeberrima di Loreto, nerissime entrambe.

Secondo le pie credenze molte delle immagini che ho ricordato furono scolpite o dipinte da San Luca, il quale conobbe personalmente la B. Vergine Maria. Si dovrebbe dunque concludere dando ragione agli abissini secondo i quali la Madre di Gesù fu indubitatamente di razza nera; e non son pochi anche i nostri scrittori religiosi che propendono per tale opinione, fon-

dandosi altresì sul *Nigra sum sed formosa* del *Cantico dei Cantici* e che, nell'*Officio de la Beata Vergine*, è riferito appunto alla Madonna.

Fra gli altri il padre gesuita Van de Steen, detto dai francesi Corneille de la Pierre, e celebre fra gli scrittori della fine del Cinquecento e della prima metà del Seicento sotto il nome latinizzato di *Cornelius a Lapide*, non discute neppure la detta opinione, ma, nei suoi Commentarii in *Scripturam Sacram* afferma senz'altro che « la Beata Vergine fu di colore scuro e quasi nero (*sub nigra*) quali sono gli Egiziani e gli abitanti della Palestina abbruciati dal sole, e ciò — egli aggiunge — risulta inconfutabilmente dal ritratto che di lei abbiamo, dipinto da San Luca e che si venera a Roma » (*Beata Virgo quo ad colorem fuit fusca et sub nigra, quales sunt Aegiptii et Palestini, quia sole turrentur. Id liquit ex imagine ejus a Sancto Luca depicto, quae Romae colitur*).

Del resto, a tagliare come suol dirsi la testa al toro, si cita una bolla del Sommo Pontefice Benedetto XIV dove è stabilito che non è permesso di dubitare sull'autenticità dei ritratti della B. Vergine attribuiti a S. Luca.

Dinanzi, pertanto, ai documenti irrefragabili del color nero di Maria Vergine lasciatici da questo Santo, che al pari di Michelangelo sarebbe stato in pari tempo pittore e scultore, e

fece i suoi ritratti « dal vero », si dovrebbe senz'altro accettare l'opinione di coloro i quali ritengono che la B. Vergine abbia appartenuto a quella razza nera o subnigra che, in fatto di eterno femminino regale e di donne celeberrime, non ha prodotto finora altro che... la regina Taitu! Malgrado ciò l'immensa maggioranza dei cristiani non sa figurarsi la Madonna altrimenti che bianca; anzi, quasi tutti i più grandi artisti e in particolar modo quelli più celebri per le loro Madonne, l'hanno sempre raffigurata biondissima.

Vi sono poi molti scrittori cattolici i quali, con tutto il rispetto dovuto al Padre de la Pierre e a Papa Benedetto XIV, dimostrano che la Madonna fu di razza bianca e non nera. Il dogma dell'infallibilità non ha qui niente che vedere, perchè la questione è storico-artistica e non dogmatica di fede o morale, e non è quindi peccato il cogliere quel papa in errore.

Anzitutto San Luca non fu nè pittore, nè scultore, ma, come già dissi, fu medico, e ce lo attesta l'autorità indiscutibile di S. Paolo, che ben lo conobbe poichè fu egli che lo convertì al cristianesimo. È vero che anche un medico può saper scolpire e dipingere, ma i primi Padri della Chiesa non fanno mai menzione di tale abilità in San Luca nè, se i suoi ritratti della Madonna si potessero ritenere autentici, San-

t'Agostino avrebbe scritto che non conosciamo l'effigie della Vergine Maria: *neque novimus faciem Virginis Maria.* D'altra parte ammesso pure che il santo medico fosse capace di far ritratti, essendo egli stato convertito al cristianesimo da San Paolo non potè fare quelli della Madonna se non quando questa era già in età molto avanzata e le Madonne attribuite a San Luca sono invece tutte nel fiore della loro divina maternità. Infine, non le statue di marmo che, come vedremo, possono anch'essere anteriori al cristianesimo, ma le statue di legno della Madonna e i pretesi suoi ritratti sono, a giudizio dei competenti, opere bizantine che tutt'al più risalgono all'epoca delle Crociate e non oltrepassano quella degli iconoclasti.

Per spiegare questa evidente contraddizione tra l'inverosimiglianza che San Luca abbia dipinto o scolpito immagini della B. Vergine, e la bolla di un papa che vuol sentenziare su un tale fatto, varî moderni scrittori di cose sacre hanno pensato che si tratti di un equivoco tra un artista bizantino di nome Luca e il santo patrono di quell'artista.

Rilevano poi questi scrittori come cosa notissima che certe qualità di legno invecchiando diventano nerissime, anzi, in particolar modo, essi dicono, ha questa particolarità il legno di cedro, e per lo più l'antica statuaria religiosa si ser-

viva appunto di questo legno. Il tempo ha compiuto su di esso l'opera sua, e il legno ha assunto il colore dell'ebano, nessuna meraviglia quindi che vi sieno delle antichissime statue in legno della B. Vergine diventate di questo colore.

L'abate di Moumont, nella sua opera già citata, parlando della statua della Vergine, che si venera nel Périgord, si domanda: « Donde viene a questa statua la sua denominazione di *Notre Dame, la Noire?* Perchè il tempo ha lasciata la sua impronta secolare sulla preziosa immagine? O perchè è stata annerita come tante antiche statue, dal fumo delle lampade e dei ceri numerosi che i pellegrini le fanno ardere dinanzi giorno e notte? Non ne sappiamo nulla. Se dobbiamo credere a una tradizione locale, certamente rispettabile, ma della quale non esistono documenti, quella santa immagine fu ritirata intatta dalle fiamme di un vasto incendio che divorò quasi tutta la chiesa, rimanendo la detta statua soltanto annerita, donde il nome le fu dato ».

Tutto ciò spiega benissimo il color nero delle antiche statue di legno di varie Madonne; quanto a molte altre fatte in marmo nero (basalto), il marchese di Fayolle, nel *Bulletin de la Société Archéologique du Périgord* (anno 1897, pp. 80-84), sostiene che le molte statue e statuette in marmo di « Vergini nere » non son altro che

antiche figurine di Iside col figlio Oro sulle ginocchia trasformate, od anche, nell'ignoranza del Medio Evo credute in buona fede figurazioni della B. Vergine col Bambino Gesù; e di questi curiosi scambi e trasformazioni di statue io stesso ho riportato analoghi esempi in un mio precedente capitolo. A proposito poi della *Vierge-noire* di Puy-le-Dôme, Giorgio Sand, nel suo dimenticato romanzo *Le Marquis de Villemer*, scriveva più di ottant'anni fa, a dire il vero con poco rispetto, quanto segue: « È stata ora inaugurata una nuova " Vergine nera ", ma si è constatato che fa minor numero di miracoli che l'antica. Per fortuna nel tesoro della Cattedrale si conservano ancora e si espongono alla venerazione dei fedeli i ceri che gli angeli portavano quando scesero dal Cielo per collocare essi stessi la statua d'Iside sull'altare! ».

Le immagini nere della Madonna sono dunque probabilmente tali, alcune perchè diventarono nere col tempo, altre perchè, essendo nere fin dall'origine, non rappresentavano originariamente delle Madonne. In conclusione esse sono venerate *sebbene* nere, non già *perchè* nere.

Rimane ancora da considerare la famosa frase: *Nigra sum sed formosa* (Sono nera ma bella) applicata alla Madonna nell'*Officio della B. Vergine*, ma l'aggettivo *nigra* dev'essere interpretato non già letteralmente « nera », bensì

« denigrata » e cioè: « Io sono denigrata dalla malizia degli uomini ma sono bella agli occhi del Signore ».

Tale interpretazione parmi veramente alquanto stiracchiata, mentre più persuasiva mi sembra quella data da altri scrittori i quali notando anch'essi che gli autori mistici cristiani hanno applicato soltanto in senso metaforico alla Madre di Gesù certi passaggi del libro ebraico dei Cantici, osservano che la parola ebraica *chekora*, la quale viene tradotta in *nigra* (nera), significa anche « triste », afflitta. È noto infatti, quanto sia stata povera di aggettivi la lingua ebraica, una lingua che non avrebbe potuto certamente dare fama a Gabriele d'Annunzio! Si può dunque tradurre il famoso *Nigra sum sed formosa* in « Sono afflitta ma bella » e questa traduzione concorderebbe meglio con l'idea che vien subito dopo « malgrado ciò » o anche « perciò » il re mi ha amata, ecc. *Ideo dilexit me rex, et introduxit me in cubiculum suum.*

Del resto fino al 1100 il padre benedettino Rupertus, commentando i libri sacri, aveva dato di quella frase la seguente curiosa interpretazione che lascio nel suo grosso latino di facile intelligenza: *Beata Virgo nigra visa est cum a Joseph est gravida... sed formosa fuit in veritate quia concepit obumbrante Spiritu Sanctu!*

Infine, quanto all'opinione degli Abissini che la Madonna fosse della loro razza, tale opinione bisogna lasciarla loro, perchè tutti i neri ritengono che anche Adamo ed Eva furono del loro colore!

CAPITOLO XIV.

Meraviglie musicali.

La musica è già per se stessa una delle cose più meravigliose e misteriose fra quante sono dall'uomo conosciute e mi è quindi facile rinvenire in essa moltissimi fatti curiosi e meravigliosi, meritevoli di essere registrati in questo volume e che hanno nei passati tempi commosso in qualche modo l'umanità.

Se il meravigliarsi è figlio dell'ignoranza, la meraviglia è altresì in pari tempo madre del sapere, ed io che mi sono meravigliato ad ogni nuova invenzione che ha portato alla riproduzione dei suoni e compie il prodigio di perpetuare l'anima di un musicista, ho voluto indagare se un simile miracolo sia proprio dei nostri tempi soltanto, se cioè si tratti veramente di una delle nuovissime conquiste meravigliose e innumerevoli a cui ormai ci ha abituati il progresso umano slanciatosi da qualche anno con vertiginosa corsa verso mete che si credevano inacces-

sibili, o se, invece, qualche cosa di analogo sia già stato conosciuto dagli uomini che furono, e abbia già deliziato su questa terra qualche eletta creatura a cui gli Dei, quando della loro presenza onoravano la terra avessero voluto largire un preziosissimo dono.

Nell'antica cronaca inglese di Kilhwch e Olwen, nota sotto il nome di *Mabinogion*, si legge dell'arpa di re Teirtu, la quale suonava da sè qualsiasi pezzo musicale fosse desiderato. Bastava che quel buon re la pregasse di suonare che immediatamente la sua arpa lo accontentava, e subito smetteva di suonare quando egli ne aveva abbastanza! Nella sincrona vita di San Dunstano parimenti si legge che l'arpa di questo santo eseguiva la musica più incantatrice senza che nessuno ne toccasse le corde!

Facilmente osserveranno i lettori che con queste arpe io li ho trasportati nel regno delle leggende e della fantasia e che, invece, il pianoforte che suona da sè o il fonografo o il miracolo della radio-audizione sono cose reali.

A questa osservazione potrei anzitutto obbiettare che sono tanti i fatti meravigliosi avvenuti in altri tempi e relegati come assurdi, fantastici, misteriosi, nel regno delle favole, mentre poi furono dimostrati veri e se ne sono date le spiegazioni scientifiche, sono, ripeto, ormai tanti che bisogna andare molto adagio nel ritenere addi-

rittura falso, solo perchè non ci apparisce subito naturale, tutto ciò che di straordinario troviamo narrato nei vecchi libri. A questo riguardo non aggiungo altro perchè dovrei ripetere ciò che altre volte già scrissi a proposito di fatti d'altro genere non meno meravigliosi. Osserverò soltanto circa le arpe prodigiose di cui ho fatto parola, che potrebbe anche darsi fossero munite di cilindri meccanici presso a poco come gli odierni già vecchi pianoforti a cilindro, *vulgo* organetti: nel qual caso si tratterebbe di un'antica invenzione andata perduta e ritrovata dopo molti secoli, come è avvenuto di molte altre invenzioni anzi, di moltissime altre, tanto che Edoardo Fournier, fino dal 1859, ha potuto mettere insieme intorno ad esse i due copiosi volumi della sua curiosa opera: *Le vieux neuf, histoire ancienne des inventions et découvertes modernes*, alla quale opera io stesso mi sono messo in grado di fare molte aggiunte.

Comunque sia, se ciò fosse avvenuto, è probabile che l'invenzione sia stata appositamente tenuta nascosta in un'epoca, quale era il Medio Evo, in cui si preferiva lasciar credere al soprannaturale, alla magia, alle stregonerie, ai miracoli della Divinità, in un'epoca in cui c'era da essere lapidati a voler contrariare e persino anche a non favorire tali credenze. Intanto le arpe che suonavano da sè univano a questa uti-

lità l'incanto, l'estasi, il sacro sgomento, tutte insomma le sensazioni sovrumane che nell'anima dell'uomo potevano essere destate dall'idea di trovarsi dinanzi a un prodigio, di trovarsi dinanzi a una rivelazione diretta del soprannaturale, del divino; mentre nel pianoforte automatico moderno, immensamente più perfetto senza dubbio, tutte queste sublimi emozioni, se pure un istante suscitate, vengono tosto soppresse dalla fredda rivelazione della meccanica.

Il mondo moderno, in conclusione, è assai più intellettuale dell'antico, ma è anche molto meno poetico. Ciò che è andato aumentando nel cervello si è perduto nel cuore. L'intelligenza uccide il sentimento e, francamente, non si può dire con questo che la felicità umana sia cresciuta di un millesimo!

Se pure mi occupassi soltanto degli strumenti musicali di ogni genere ideati dagli uomini per soddisfare il loro trasporto quasi universale per la musica, se mi proponessi di descrivere fra questi strumenti solo i più straordinari e bizzarri o per la forma, o per la materia di cui furono composti, o per i loro effetti acustici, strumenti mistici e leggendari, come le arpe di cui ho fatto cenno, e come la cetra di Orfeo che faceva ballare persino i sassi, e strumenti autentici, come i flauti fatti con ossa umane ancora in uso fra i superstiti *Indios Botocudos* del Brasile, e il

tamburo che il terribile condottiero degli Ussiti, Giovanni Ziska, volle che venisse fatto con la sua pelle per potere, anche dopo passato da questa vita, spaventare e mettere in fuga i nemici, mi basterebbe senza dubbio tale argomento per riempire solo di questo un grosso volume. Ma dei fatti di cui man mano faccio cenno debbo limitarmi a dare solo qualche idea, e perciò, in materia di bizzarrissimi strumenti musicali mi limiterò a ricordarne uno solo che potrebbe, per altro, suggerire un « numero » di straordinaria attrazione a qualche artista di teatro di varietà dove ogni stranezza musicale quanto più sorprendente, è tanto più gustata, ma che porterebbe giustamente subito ad intervenire la Società per la protezione degli animali.

Nel *Trattato di magia Naturale* dello Scotus, e, cioè dello scozzese Giovanni Duns, vissuto nel XIII secolo, e, per acutezza della sua mente, altresì denominato *Doctor Subtilis*, si trova esposta l'idea di uno strumento musicale oltremodo strano e che, trecento anni dopo, il famoso gesuita Atanasio Kircher volle attuare per divagare un malato.

Secondo l'idea suggerita dallo Scoto, Padre Atanasio scelse nove gatti di differenti età e perciò con voci diverse, più o meno proporzionate alla scala musicale; li rinchiuse in una specie di cassa dal cui coperchio uscivano sol-

tanto le teste di quelle disgraziate bestiuole. Le loro code, attaccate a delle cordicelle nell'interno dello strumento, corrispondevano ad altrettante punte che erano messe in moto da tasti analoghi a quelli d'un pianoforte, di guisa che il tocco di ciascun tasto pungeva la coda di uno di quei gatti e ne provocava il miagolìo! La diversità delle loro voci produceva un originalissimo concerto che probabilmente ai nostri proavi del Seicento avrà potuto dare un'idea della soave musica... infernale!

Ma nel regno della musica le meraviglie maggiori le ritroviamo in ciò che si riferisce ai sorprendenti effetti da essa prodotti. Anfione, come è noto, edificò le mura di Tebe col suono della sua lira ed è un peccato che questa, insieme col suo suonatore sia scomparsa dalla terra perchè le crisi edilizie non sarebbero mai sopraggiunte. Altre città furono parimenti fabbricate da una musica divina, come canta Tennyson della gloriosa Ilio e della capitale del regno di Arturo:

They were building still, seeing the city was built
The Music....

e il fatto diventa facilmente credibile se si interpreta nel senso che quelle città furono costruite «per opera» di una musica divina, e, cioè, vennero edificate non già *dal* suono, bensì *al* suono di una musica eccitatrice della costanza

e della gagliardia dei costruttori. Viceversa un'altra città venne, secondo la Bibbia, distrutta da suoni musicali: a Gerico (senza andare col pensiero ad una musica che avesse qualche analogia con quella di certe opere moderne) si può benissimo ritenere che le trombe distruggitrici di quella città abbiano realmente operato tale prodigio, eccitando i soldati lanciati al suo assalto siffattamente che non ne lasciarono pietra su pietra!

I miti, adunque, come quelli di Orfeo, di Anfione e simili, altro non sono se non che amplificazioni rivolte a esaltare la potenza reale della musica, e anche la storia, dico, è piena di fatti straordinari che sono altrettante constatazioni dei meravigliosi effetti della musica.

Voglio ancora ricordare un delizioso brano di ignoto autore greco il quale squisitamente esprime in esso quanto sia immenso il trasporto, anzi, la passione che si può avere per l'arte musicale. Si tratta di uno squarcio poetico fra i più suggestivi di quella poesia greca che con tanta soavità cullò, ai piedi dell'Olimpo, la nostra ormai vecchia civiltà, e che divenne per tutti i secoli fonte perenne di gioventù e di freschezza, di ingenue e pur sublimi ispirazioni. Cosicchè anche quel mito si ritrova nelle opere di innumerevoli poeti posteriori, dai rudi versi latini del nostro Strada a quelli gentili dell'in-

glese John Ford, che lo ha inserito nel suo dramma *The Lover's Melancholy*. Perciò è bastevole che io lo ricordi solamente. Ed ecco, senz'altro, in poche righe riassunto quel suggestivo racconto.

Un giovine tessalo sfidava gli uccelli nel canto. Un usignuolo accettò la sfida. Per qualche tempo la gara rimase incerta, ma, alla fine, il giovane in una « estasi » cantò così divinamente che l'uccello disperando di poterlo eguagliare se ne addolorò tanto che il cuore gli si spezzò!

* * *

Miti e leggende relative ai sorprendenti effetti prodotti dalla musica, trovano corrispondenza in analoghi fatti che appartengono alla storia, i quali, appunto perchè non rivestiti al pari di quelli favolosi del carattere di prodigio, parmi diventino tanto più meravigliosi.

Terpandro che placa col canto una feroce sedizione degli Spartani, rendendoli mansueti come agnelli; Tirteo che, all'opposto, eccita il coraggio degli stessi Spartani sconfitti e avviliti, e li guida alla vittoria; Davide che col suono della sua arpa calma i furori di Saul, e Timoteo che eccita quelli di Alessandro cantando nel modo frigio, e li placa cantando nel modo lidio, sono altrettante constatazioni di uno stesso fenomeno, e dimostrano niente affatto esagerata

l'opinione di Platone il quale dichiarava impossibile fare dei cambiamenti in una melodia senza che ne avvenga uno corrispondente nell'anima di chi l'ascolta; cosicchè, secondo questo sommo filosofo, dovrebbe esser possibile mediante differenti modulazioni musicali, far nascere negli uomini le più abbiette passioni e le più sublimi virtù!

Le storie danesi narrano di un suonatore di arpa che, sotto il regno di Erick III, si vantava di saper eccitare ne' suoi uditori qualunque passione, e persino di poter far loro perdere e poscia restituire la ragione a suo piacere. Quel Re ebbe la curiosità di assistere con la Corte a sì strano spettacolo, persuaso che quella musica suggestiva avrebbe bensì potuto agire sovra i sensi dei suoi sudditi ma, quanto a lui non ne avrebbe punto subiti gli effetti. Il musicante venne introdotto nella reggia e, dinanzi a un grande pubblico cominciò a suonare dapprima in modo da rendere tutti malinconici, poi, a grado a grado, li fece successivamente passare dalla tristezza più profonda alle più matta allegria, e finalmente al colmo del furore. Il guaio fu che il Re fu anche lui invaso da tale rabbia che, afferrata la spada, uccise non poche persone tra cui parecchi de' suoi servi più affezionati!

È noto che fra le truppe svizzere assoldate in Francia prima della Rivoluzione si era dovuto

proibire il suono del *Ranz des vaches* perchè eccitava talmente in quei soldati la nostalgia delle loro montagne da indurli alla diserzione e persino al suicidio! E chi non conosce le soavi ottave del *Sant'Ambrogio* ove il Giusti descrive la sua meraviglia nell'udir cantare dalle « bocche che parean di ghiro » dei soldatacci tedeschi

Una preghiera che parea lamento...

e come in quelle cotenne di croati

Potesse l'armonia fino a quel segno!

Se, dunque, la musica ha un'azione tanto efficace persino sui più torpidi cervelli, e se tale sua azione o direttamente o indirettamente si ripercuote su tutto l'umano organismo in modo da eccitarlo fino alle convulsioni o, viceversa, da calmare i più foschi deliri, non è da stupire che fino dai tempi più antichi si sia pensato a utilizzare la musica in medicina quale potente mezzo terapeutico.

Parmi, anzi, che se havvi in questo qualche cosa che deve meravigliarci sia precisamente il fatto che troppo poco si sieno studiati finora i rapporti della musica con la fisiologia, la qual cosa avrebbe dovuto farsi così da poter applicare sicuramente e praticamente nei singoli casi le scoperte scientifiche che anche in questo campo non sarebbero mancate e che, facendosi, potranno un giorno dare alle Università persino una cat-

tedra di terapia musicale! Quali progressi, infatti, possiamo vantare in questo campo da quando Pitagora preconizzò la musica quale farmaco utilissimo, ottenendo, dicesi, guarigioni prodigiose?

Gli annali medici ricordano, è vero, singoli casi di siffatte guarigioni, come, ad esempio, quello del Bondelot che risana una pazza per amore facendo eseguire sotto le sue finestre una certa serenata; quello della demenza ipocondriaca di Filippo V, re di Spagna, guarito dal famoso cantante Farinelli; e quello della principessa napolitana Belmonte-Pignatelli che, morente d'insanabile malattia, riceve la visita di un esimio musicista tedesco, il cavaliere Raaf, il quale da lei pregato di suonarle qualche cosa al clavicembalo l'accontenta sì che essa ne prova un immediato sollievo. Rinnovate queste audizioni musicali la Facoltà medica di Napoli accorre a constatare, con grande sorpresa, che la febbre a cui la principessa era continuamente in preda, e che non aveva mai ceduto a nessun rimedio, cessa durante quelle audizioni come per incanto. I medici allora non sanno ordinare nulla di meglio che la musica di Raaf in dosi abbondanti, e la principessa guarisce in breve tempo, tanto che uno di quegli Esculapi, additando il musicista esclama: « Ecco, Eccellenza, il vero vostro medico! ».

Di queste singolari guarigioni molti altri esempi si potrebbero citare, ma si tratta sempre di casi isolati, e di cure fatte con criteri molto empirici, perchè, ripeto, gli studi scientifici a questo riguardo non hanno progredito di un passo da Pitagora in poi, e le opere scritte poscia in materia di terapia musicale, per quanto serie, sembrano dettate non già da medici ma da umoristi. Tale quella del medico arabo Al-Kindi, dove troviamo ridotte a regole di armonia e di contrappunto le ipotesi di Galeno sulle azioni calde e fredde, umide e secche dei medicamenti, e l'opera intitolata *Il medico musicale* di Pietro Linthenthal, il quale espone in questo suo libro i varî metodi per guarire con la musica non soltanto delirii, epilessia, convulsioni, catalessi e febbri nervose, ma benanco la gotta, la sciatica, la peste e persino l'imbecillità! Con genio ancor più straordinario il medico italiano Battista Posta combinò invece le azioni terapeutiche del suo tempo relative alle piante medicinali, con la fabbricazione degli strumenti musicali, e così con un flauto fatto con steli di *elleborus* curava l'idropisia, con un altro tagliato in un giunco di *cannella* faceva cessare qualunque emorragia, con un clarinetto di *populus alba* assicurava di guarire ogni incomodo emorroidario, e via dicendo!

Fin dal 1893 vennero fatti con qualche serietà

scientifica degli esperimenti sull'influenza che la musica può avere in talune malattie nel *Temperance's Hospital* di Londra e venne constatato che una musica dolce procurava la tranquillità e il beneficio del sonno al cinquanta per cento dei malati, e settanta su cento dichiaravano le loro sofferenze assai diminuite. In seguito a questi risultati si era formata una speciale Società filarmonica per cantare e suonare negli ospedali, ma tale Società deve aver avuto assai effimera vita perchè non sono riuscito a ritrovarne notizia.

Questo non toglie che in avvenire la medicina non possa valersi efficacemente della musica come potrà valersene, con criteri più razionali di quanto siasi fatto sinora. E come per l'igiene del corpo, anche per quella dello spirito. A questo riguardo non mancano esempi storici degli effetti benefici prodotti dalla musica sull'anima umana, dalla tenera età sino alla morte. A un barone di Montesquieu nasce un figlio da lungo sospirato, ed egli propone di fare di questo suo figliuolo un grande uomo. Le ricchezze gli permettono tutti i mezzi possibili per raggiungere tale intento ed egli non ne trascura nessuno. Fra le altre cose stipendia un valente violinista che, ai primi albori, deve ogni mattina svegliare con soavi melodie il fanciullo affinchè con lo spirito predisposto da liete impressioni possa mettersi sere-

namente allo studio. Quel figliolo diventa il celebre Carlo di Montesquieu, uno dei più profondi e più equilibrati pensatori che onorano la umanità. Un altro filosofo, l'imperatore Leopoldo I d'Austria, avendo stabilito di andarsene da questo mondo in modo dolcissimo, quando sentì avvicinare la propria fine diede ordine che il suo quartetto, che aveva formato a maggior delizia della sua vita, suonasse nella stanza attigua i pezzi da lui indicati. L'ordine venne eseguito, e il 5 maggio 1785 l'imperatore Leopoldo, deliziato ancora una volta dalle armonie a lui predilette, si addormentò a suon di musica, nel bacio del Signore!

Se il momento della morte è, come generalmente si pensa, il più terribile dell'umana esistenza, e tutti, infatti, o quasi tutti, lo vorrebbero per quanto possibile lontano, sembra alquanto difficile conciliare quel momento con un'arte dilettevole qual'è quella della musica; ma l'aneddoto ora riferito della morte musicale dell'imperatore tedesco mi fa precisamente constatare una speciale caratteristica tutta propria della divina arte dei suoni, poichè in nessun'altra si rinviene. Per gustare un bene qualsiasi bisogna essere in condizione di poterlo apprezzare, e come la buona tavola non è fatta per i malati, così è impossibile che gli afflitti possano divertirsi, per esempio, alla recita di una commedia,

o deliziarsi dinanzi ai quadri e alle statue di una esposizione di Belle Arti. La musica invece può soavemente impressionare gli animi umani in qualsiasi stato di depressione morale si trovino, e perciò può riuscire di sollievo e di conforto dove nulla varrebbe a tale ufficio.

Ricimero, re dei Vandali, quando fu completamente sconfitto da Belisario, costretto a cercar ricovero nelle montagne, accasciato dal dolore mandò a chiedere al vittorioso generale del pane per non morire di fame, una spugna per asciugare la lagrime, e uno strumento musicale per procurarsi un po' di conforto. E dovevano essere molto profondi in psicologia gli antichi popoli di Etruria se per affezionarsi i loro schiavi solevano ogni anno, come narra Aristotile, flagellarli al suono di «una di flauti dolce melodia»! E il conforto che può recare la musica è tale da indurre a procurarselo in ogni modo, coi mezzi più strani e più inverosimili, persino coloro che dovrebbero sembrare ridotti a tali condizioni psichiche e materiali da rendere impossibile pur anche il pensarvi. A questo riguardo parmi che il colmo sia stato raggiunto da quei deportati cisalpini del 1800 dei quali Zaccaria Carpi di Revere, che di essi fece parte, scrisse un interessantissimo diario pubblicato pochi anni or sono a Mantova e che meriterebbe uno studio illustrativo e maggiore divulgazione. Quei deportati, in numero

di 131, medici, avvocati, commercianti e possidenti di Milano, di Brescia, di Mantova e di Pavia, rei di aver fatto parte della Repubblica Cisalpina, erano stati dall'Austria deportati in Dalmazia e rinchiusi nei sotterranei del forte di Sebenico costruito sopra uno scoglio isolato nel mare. « Non i selvaggi nè tampoco le fiere avrebbero potuto trovarvi recetto — scrive il Carpi —, ma appena capaci, quei sotterranei, di provvisorio ritiro alle truppe nelle ore di bombardamento o a stabilirvi la tana qualche serpe. Quanto v'ha di orribile, quanto v'ha di tetro, di mefitico, d'impuro sta qui unito ». Ebbene, in quel luogo sì orrendo quegli infelici, carichi di pesanti catene, seppero trovare un conforto nella musica. « La necessità — nota il diarista, in data 15 agosto 1800 — ci rese industriosi in modo che si sono composti degli strumenti musicali e col fragore delle stesse catene si formano dei bellissimi concerti a imitazione delle bande militari! ».

Del resto, in fatto di meraviglie musicali nulla vi può essere d'incredibile quando si pensi che la musica riesce persino a vincere le passioni più soggiogatrici, quella dell'amore e quella del danaro, le due passioni che con i disinganni amorosi e coi dissesti finanziari producono le cause più frequenti di suicidio.

Il celebre violinista napolitano Stradella, suonando a Venezia, produsse sì viva impressione

in una signorina da rapirne il cuore e anche la persona, poichè essa fuggì con lui a Roma. Il tutore della signorina indusse un giovine che aveva chiesta la mano della fanciulla a lavare nel sangue tanta ingiuria. Il giovine corre a Roma; appena giunto s'informa del luogo ove può incontrare il violinista suo rivale; gli viene detto che è a suonare in una chiesa; vi si reca, ode il violino di Stradella ed estasiato, abbandonati i sanguinari suoi propositi, riparte da Roma invendicato!

Un altro musicista napolitano, Palma, sorpreso in casa da un creditore che voleva farlo arrestare se non lo avesse pagato, risponde alle sue ingiurie e alle sue minaccie mettendosi al cembalo. Comincia a cantargli un'aria che impressiona il creditore e, seguitando, finisce col commuoverlo al punto che quel feroce non solo rinuncia ad esigere il pagamento del vecchio debito, ma gli presta altro danaro, chiestogli dal musicista che si trova in gravi imbarazzi finanziari! Il risultato di tutta l'astuzia e di tutta la strategia messa in opera da Mercadet e descritte da Balzac è raggiunto in pochi istanti con alcuni accordi musicali! Ma che altro aggiungere in fatto di miracoli prodotti dalla musica quando sappiamo che con eguale moneta, sonora sì, ma ben poco palpabile, il celebre Farinelli, quello

che guarì col canto Filippo V, pagò a Madrid il proprio sarto?

* * *

Ho detto sopra di una caratteristica esclusiva della musica, ma molte altre potrei notarne. Mi limiterò a rilevarne una che mi sembra oltremodo straordinaria e che un serio studio psicologico, tuttora mancante intorno alla essenza ignota di quest'arte, parmi meriterebbe l'attenzione degli studiosi.

Mentre, in generale, tutte le attività della mente richiedono per meglio operare tranquillità e silenzio, cosicchè scienziati e letterati, pittori, architetti, ecc., si appartano quanto più possono per dar vita alle loro concezioni, e sono felici se possono avere una stanza quieta e solitaria ove lavorare, tra i musicisti invece, beati loro, sono frequentissimi i casi in cui avviene precisamente l'opposto!

Cimarosa quando componeva la sua musica domandava strepito intorno a sè e voleva esser circondato dagli amici. Così compose gli *Orazi e Curiazi*, *La Vergine del Sole* e il *Matrimonio segreto*. Berlioz compose la sublime suonata per organo l'*Addio dei pastori*, in casa dell'architetto Duc mentre si giuocava rumorosamente al *wisth* e al *brelan*. Gluck, trovandosi nella nativa Weidenwang, faceva trasportare il suo piccolo clavi-

cembalo all'aperto, in un prato vicino al mercato del bestiame, per comporre tra i muggiti dei buoi e le grida dei venditori. Paër componeva celiando con gli amici, sgridando i figli, disputando con la cuoca o litigando con la moglie. Il napolitano Pietro Anfossi non sapeva scriver musica che nelle osterie quando più erano affollate e maggiore lo strepito delle posate, dei piatti e dei bicchieri. Salieri, musicista insigne nato a Legnano nel 1750 e morto nel 1825 a Vienna ove ebbe fra i suoi allievi Schubert, Beethoven e Meyerbeer, componeva percorrendo le vie più frequentate di quella città e notando con la matita le sue ispirazioni. Donizetti terminò il quarto atto della *Favorita* e scrisse *Spirto gentil* dopo un pranzo a cui era stato invitato da un amico e in mezzo al frastuono fatto dagli altri convitati. Gounod prediligeva scrivere la sua musica quando viaggiava, in diligenza e in ferrovia. Rossini scrisse la sinfonia della *Gazza ladra* nel negozio Ricordi mentre i copisti ad alta voce dettavano e riscontravano le parti musicali, e scrisse la famosa « Preghiera » del *Mosè* in un quarto d'ora, in mezzo alle chiacchiere degli amici con i quali si trovava quando il poeta Tottola gliene portò i versi. Costui, vedendo che Rossini li leggeva con attenzione, temendo qualche acerba critica, gli disse : « Maestro, vi ho lavorato più di un'ora ! ». « Un'ora per questi versi? — rispose Rossini ; —

io ti farò la musica in un quarto d'ora ». E così fece. Mozart scrisse i migliori pezzi delle sue opere sui bigliardi, alternando la stecca con la penna...

Che cosa concludere da tutto ciò?

Una cosa semplicissima e, cioè, che questa curiosa particolarità propria soltanto dei musicisti di poter lavorare tra gli schiamazzi, al pari di molte altre singolarità esclusive della musica, anch'essa dà piena ragione a ciò che di quest'arte scriveva il D'Azeglio: « Di tutte le opere dell'uomo la più meravigliosa e insieme la sola per me inesplicabile è la musica. Capisco la poesia, capisco la pittura, la scultura, le arti d'imitazione, capisco le scienze... ma dove siamo andati a pescare la musica? La musica è un mistero! ».

In quest'ultima frase è rinchiusa forse la migliore e la più... precisa fra quante definizioni si è tentato di dare della musica!

CAPITOLO XV.

La musurgìa.

Tra i varî curiosi libri relativi all'Arte Musicale curiosissimo è certamente quello intitolato: *Musurgia Universalis, sive Ars magna consoni et dissoni, in X libros digesta*, opera altrettanto meravigliosa quanto voluminosa del già nominato padre gesuita Atanasio Kircher, il celebre fondatore del Museo Kircheriano di Roma, e uomo senza dubbio tra i più dotti e ingegnosi del suo tempo.

Quest'opera, dedicata all'Altezza Serenissima dell'Arciduca Leopoldo d'Austria, fu stampata in Roma, in due grossi volumi in-folio, nell'anno del giubileo 1650 e, come apparisce dall'ampollosa dilucidazione inserita, secondo l'uso del tempo, nel frontispizio, contiene nientemeno che l'universale dottrina e filosofia dei suoni, vale a dire la scienza della musica tanto teorica quanto pratica, nonchè tutti i suoi rapporti colla filosofia, colla matematica, colla fisica, colle scienze

naturali, colla meccanica, colla medicina, colla politica, colla metafisica e colla teologia!... E se tutto questo non bastava agli studiosi lettori del Seicento, bisogna proprio dire che fossero incontentabili!...

Per comprendere come tutta questa roba avesse relazione colla musica, occorre leggere la Canzone ispirata a Sua Eccellenza Don Pompeo Colonna, principe di Gallicano, dall'*Ars Magna* del padre Kircher, e da questi inserita al principio della sua opera, a guisa di poetica prefazione. Sono le sole pagine di lingua italiana che vi si trovino, ma si tratta di un italiano degno del latino nient'affatto ciceroniano in cui tutta l'opera è scritta. Ecco il concetto di questa nei versi di don Pompeo:

> Non è musica sol quello che udiamo,
> ma tutto quello che s'odora e tocca,
> e tutto ciò che mai prova la bocca
> che chiamiam gusto, e quanto mai vediamo.

Insomma tutto ciò che colpisce i cinque sensi è musica, e perciò, come vi è la musica del suono, così vi è la musica dei colori, quella dei sapori, quella degli odori e quella del tatto. Leggendo l'*Ars Magna* del Padre Kircher s'imparerà che tutto è armonia:

> E come infin salendo al Creatore
> dal contemplar la musica creata,
> non si trovi quaggiù cosa animata
> che non canti, anco muta, il suo Fattore.

Se dunque nel libro che presento ai lettori vi si tratta persino delle cose che cantano pur essendo mute, è facile immaginare che la materia non poteva mancare all'autore, e chiunque voglia diventare un vero *musurgo*, non può tralasciare di leggere e studiare il trattato del Padre Atanasio. Questo pensiero è persino messo in musica, subito dopo la Canzone di don Pompeo, in un « Canone a sei voci » sulle seguenti parole:

Ecce consoni et dissoni praecepta
Hunc lege librum doctum musurgum eris!

Di più, sempre nell'introduzione dell'opera, vi è un canto in *decimis et tertiis* sulle parole *Vivat, vivat Leopoldus*, l'arciduca Leopoldo a cui l'opera stessa è dedicata, ed il canto finisce precisamente con un pentagramma su cui son segnate delle note musicali e sotto di esse le parole: *ma te nequit cat inclyta virtus.*

Logogrifo musicale che non riesce di difficile lettura:

FA*ma* LA*te*RE *nequit* MI*cat* UT SOL *inclyta virtus.*

Andrei troppo in lungo se volessi esporre il contenuto di tutti i dieci libri di cui è « digesta » l'*Ars magna* del celebre gesuita e nella quale, dal modo di fabbricare i varî strumenti musicali, fino ai grandi concerti corali ed orchestrali che dai diversi cori della celeste gerarchia si eseguiscono in paradiso, dalla meccanica insomma fino alla

teologia, tutto ciò che ha qualche rapporto con l'arte musicale, viene trattato. Mi limiterò quindi, per dare un'idea dell'opera, a riassumere ciò che forma oggetto del suo primo libro.

Questo primo libro dunque della *Musurgia universalis* tratta anzitutto della prestanza e della nobiltà dell'udito, nonchè dell'anatomia dell'orecchio; passa quindi a spiegare come si produce il suono, a dire delle varie sue specie ed a risolvere varî problemi che ad esso si riferiscono, come per esempio, se nel vuoto si possa produrre il suono e come avviene che il suono possa passare attraverso a grossissimi muri. Col titolo poi di *Consectarium* seguono alcune curiosità relative al suono, tra le quali vale la pena di riportare la seguente, a cui l'autore dedica uno speciale capitoletto intitolato: *De saxo surdo in Scotia mirabili*. Si tratta di una rupe o roccia esistente in Iscozia, e che presenta la singolare proprietà di respingere i suoni in modo che chiunque si trovi vicino a quella rupe non può udire nemmeno il rumore di una cannonata (*etiam exploso tormento*) sparata a poca distanza, e soltanto può avvertire una forte agitazione dell'aria. Il Padre Kircher non dice di avere egli stesso constatato questo straordinario fenomeno, ma lo riferisce, senza menomamente porlo in dubbio, sull'autorità di uno scrittore che, pare, godesse allora assai credito, *refert*

Hector Boetius il quale affermava inoltre che quel sasso si trova in *Scotia provincia Pisa nomine!*

Il primo libro della *Musurgia universalis* prosegue poscia a trattare della natura e della genesi della voce e qui un intiero capitolo è dedicato al quadrupede americano *Quam Pigritiam dicunt* e alla mirabile conformazione della sua voce. « Se la musica fosse stata inventata in America — dice il Padre Kircher nel suo latino che io letteralmente traduco — riterrei che senza dubbio essa avrebbe tratto origine dalla voce di questo meraviglioso animale, di cui in questo stesso anno in cui scrivo mi è stata fatta la descrizione dalla viva parola del Padre Giovanni Toro, procuratore della nostra provincia del nuovo regno in America ».

E il Padre Kircher, non avendo alcun motivo di dubitare del Padre Toro, descrive alla sua volta un animale veramente straordinario, poichè tra l'altre cose non prende mai cibo, ha per armi difensive delle lagrime abbondanti e una fisonomia tanto dolorosa che riesce a commuovere persino le belve più crudeli, ma viceversa possiede delle unghie talmente forti che trattiene con esse qualsiasi animale giunga a tiro della sue zampe e lo tiene lì fermo finchè sia morto... di fame!... Tutto ciò è già abbastanza straordinario, ma la voce di quella bestia è detta dal Padre Kir-

cher addirittura prodigiosa, perchè colla interrotta durata di un sospiro, ossia semipausa, ascendendo e poscia discendendo i sei intervalli della scala musicale, imita esattamente un allievo che intoni i primi elementi della musica, *ut, re, mi, fa, sol, la; la, sol, fa, mi, re, ut*, tanto che gli Spagnuoli, allorchè per la prima volta udirono di notte quel solfeggio, ritennero fosse eseguito da un uomo. Questo animale dagli indigeni è chiamato *Haut* perchè ripete nel solfeggiare la sillaba *ha, ha, ha, ha*... « *Haec ex ore dicti Patris* » ripete con insistenza l'autore, pensando forse che se tanto grossa l'ha bevuta lui, non gli sarà però altrettanto facile darla da bere ai lettori.

Prosegue quindi a trattare delle voci dei varî uccelli, trattenendosi in particolar modo su quella dell'usignuolo di cui si dilettò a studiare i gorgheggi. L'ammirazione che egli nutriva per questo uccello era tale che possedendone uno, eccellente cantore, volle che l'anatomico Giovanni Trullio gliene facesse... l'autopsia. Dalla quale gli risultò che la struttura anatomica dell'usignuolo non è diversa da quella degli uccelli congeneri, tranne che per la brevità della lingua, e per la laringe straordinariamente fibrosa e muscolosa. Non si può quindi negare al Padre Kircher il merito di seguire la scienza sperimentale, il che si cominciava appena a' suoi tempi a pra-

ticare. Nello studio però che egli fece del canto dell'usignuolo finisce col concludere che « nessun strumento musicale e nessuna gola umana essendo capace di eseguire la scala cromatica-enarmonica (*gradus chromatico-enharmonicos*) con maggior precisione dell'usignuolo, se ne deve necessariamente dedurre che questo piccolo uccello, per la speciale conformazione del suo organo vocale, sarebbe capacissimo di umana loquela... *si magister foret qui literas syllabasque sybilo perfecte exprimere posset.* Perciò si dichiara propenso per conto suo a credere a quanto riferisce l'Aldovrando « di tre usignuoli che nella città di Augusta di notte discorrevano tra loro con umana favella ; la qual cosa i più ritenevano una favola, altri l'attribuivano a qualche ciurmeria o impostura, altri infine ammettevano che potesse esser vera ma dovuta all'intervento di opera demoniaca ». Per giustificare tale opinione il Padre Kircher continua : « Aggiungerò soltanto una cosa meravigliosa alla quale non avrei potuto prestar fede se mi fosse stata raccontata, ma della cui verità la mia propria esperienza mi ha fatto certo. Vi è qui a Roma nel celebre monastero dell'Ordine dei Predicatori, il Rev.mo P. M. Damiano da Fonseca, portoghese, uomo di grande dottrina ed autorità, il quale possiede un piccolo uccello della specie delle allodole, volgarmente detto *calandra*, così abilmente istruito, che non

soltanto pronuncia con voce umana le litanie dei santi, ma molte altre cose garrisce in modo che non è possibile ascoltarlo senza restarne grandemente sorpresi. Di questo portento essendomi stato parlato dal Rev.mo P. Didaco de' Franchi, abate di Santa Prassede, uomo coltissimo in ogni genere di dottrina, non potei indurmi a credere alle sue parole se prima io stesso non fossi stato di tanto portento testimonio. Perciò il 16 marzo dell'anno 1648 col sopraddetto abate e col Padre Jacobo Viva, matematico della nostra insigne Accademia, andammo nel citato monastero, ed entrati nella cella del Padre Damiano, stemmo a lungo silenziosi e attenti ad aspettare l'avvento della cosa, e finalmente il detto uccello, *post suavissimas cantillationes et varia murmura*, cominciò a pronunciare chiaramente e distintamente in lingua italiana molti nomi di Santi, soggiungendo ad ogni nome ora le parole *ora pro nobis*, ora quello di *Jesus Christus Crucifixus*, ora altre ancora, pronunciando così fino a settanta nomi diversi in modo talmente meraviglioso da sembrare impossibile che fosse un uccello che parlasse in quella guisa. E sebbene io ricordassi di aver letto di varî uccelli aventi una voce alquanto somigliante a quella umana, come sopra dissi, tuttavia nulla io mai trovai negli storici che si potesse paragonare a quanto io stesso osservai in quella *calandra*, cosicchè, dopo

averla sentita, non dubito menomamente della verità di quanto afferma l'Aldovrando dei tre usignuoli parlanti di Augusta ».

La serietà con cui in un libro tanto serio, un uomo seriissimo quale il Padre Kircher parla di quell'uccello, non ci permette di escludere la sua buona fede e dovremmo quindi dedurne che egli sia stato vittima di una solenne mistificazione da parte del padre Damiano « uomo di grande dottrina » specialmente forse in... ventriloquia !

Certamente le calandre hanno la possibilità di imitare tutti gli altri uccelli e perfino la voce dell'uomo, e nella provincia di Lecce l'istruire le *calandre* a pronunziare qualsiasi parola è un quasi abituale e graditissimo passatempo specialmente nella classe dei contadini. Ma la *calandra* di cui parla il Padre Kircher non si accontentò di fare sfoggio dell'abilità a cui giungono anche le *calandre* attuali della provincia di Lecce, bensì, a quanto narra il dotto gesuita, recitò « chiaramente e distintamente » le litanie dei santi pronunciandone uno dopo l'altro settanta diversi nomi (!) e soggiungendo ad ogni nome le parole *ora pro nobis*, o quelle di *Jesus Christus Crucifixus*.

Continua poscia il primo libro dell'*Ars Magna* a trattare del canto del gallo e della gallina, del cuculo, della quaglia, ecc., ed assai curiosi sono gl'intraducibili verbi di cui l'autore si serve per

esprimere le varie voci di ogni singolo uccello. *Ita hirundines* FRITINNIUNT, *upupae* PUPIZANT, *turdi* KICHLIZANT, *perdices* TITIBIZANT, *passer* STRUTHISAT, *pica* KITTABIZAT, *anser* GRATITAT, *sturnus* PISITAT, ecc. *Regulus atque merops et rubro peccatore progne consimili cantu* ZINZIHILARE *solent*. E non contento degli uccelli, il buon Padre dedica il suo studio anche al canto delle rane, delle cicale, delle locuste e persino dei grilli!

Pongono fine al primo libro della sua *Musurgia Universalis* alcune curiose questioni relative al suono ed alla voce. Per esempio:

perchè l'acqua fredda cadendo nella stessa quantità e dallo stesso vaso suona in modo più acuto dell'acqua calda?;

gli animali emettono una voce più acuta quanto più giovani sono, e più grave quanto più diventano vecchi. Perchè dunque il vitello possiede una voce più grave del bue adulto?;

perchè è più difficile cantare con voce acuta che con voce grave?;

perchè la vista di un lupo fa venire la raucedine?;

perchè ci accorgiamo più facilmente delle stonature in una voce baritona che in una voce ossitona?;

perchè mentre sbadigliamo udiamo assai meno?;

perchè i suoni si distinguono meglio fuori di casa che entro casa?;

perchè... ma questo *perchè* è meglio lasciarlo in latino: *Cur urinotores sub aquis facile perdant auditum?*

Dopo aver sciolto questi ed altri non meno gravi problemi dello stesso genere, il primo libro della Universale Musurgia parrebbe già abbastanza pingue e ben nutrito, ma l'autore, che evidentemente appartiene a quella razza di scrittori lavoratori ormai scomparsa, capaci di condensare in un volume tanta materia da formare una intiera biblioteca dei diluiti libri moderni, vi aggiunge per buona misura, col titolo di *Appendix*, un piccolo trattato *De Phonognomia*, ove ardisce studiare quali giudizii, o meglio quali congetture, si possano trarre dal suono dei corpi inanimati e dalla voce di qualsiasi persona. Con esempi e con ragionamenti « fonocritici » egli dimostra come il suono di un corpo ci possa far conoscere non soltanto la sua natura, ma molte delle sue qualità, e come quindi studiandone i suoni si possono indagare le varie qualità dei legni, dei metalli, degli ossi, delle pietre, persino dei liquidi. Per esempio, mettendo in un calice una data quantità di acqua, esso darà alla percussione un suono tanto più grave e ottuso quanto più limpida e pura sia l'acqua, mentre darà un suono

tanto più acuto quanto più l'acqua sarà paludosa, terrosa, feculenta...

Questi studi « fonocritici » dell'acuto gesuita diventano, si capisce, assai più interessanti quando li porta sulla voce umana, mostrando come dai varî timbri e dalle varie inflessioni di essa si possa conoscere il « temperamento » di una persona. Imperocchè, egli dice, vi sono differenze di voce che non dipendono affatto nè dal torace, nè dal polmone, nè dall'epiglottide, bensì appunto dal carattere e dal temperamento di ciascuno, cosicchè si hanno voci tarde, veloci, dolci, aspre, distinte, confuse, stridule, acute, gravi, basse, mediocri, temperate, ecc.

Chi ha voce lenta, forte e grave è un somaro.

E qui l'autore fonda questo suo apotegma sull'autorità di Aristotile, il quale scrisse: *Asinus admodum magnam vocem habet et gravem, et asinus indiscretus est, et petulans, et contumeliosus; ergo quorum magna et gravis vox est, illi sunt petulantes, indiscreti contumeliosi.*

Una voce che comincia grave e finisce acuta, come il muggito de' buoi, indica soprattutto dolore, mestizia, carattere querulo, litigioso, malinconico.

La voce rotta e molle, simile a quella del bambino viziato, è propria degli effeminati e degli uomini molli e vigliacchi.

La voce grave e insieme perplessa, vale a dire

confusa e quasi inarticolata per la velocità del parlare, rivela un uomo audace, forte, pronto di mano, prepotente.

La voce molle ma *sine contentione*, cioè senza affettazione, naturale, è indizio di mansuetudine, di dolcezza, di carattere buono, remissivo, che facilmente si rassegna a soffrire. « Temperamento umido e freddo, al quale si accomoda l'abito dell'animo e della voce ».

Quella acuta ed intensa è propria degli iracondi, dei petulanti, dei libidinosi, ecc.

È giusto però notare che l'autore nella conclusione della sua *Phonognomia*, dichiara non doversi prendere le regole dedotte da' suoi studi, in modo assoluto, « perchè non havvi inclinazione, per quanto violenta, che non possa essere corretta dalla virtù, come non havvi alcuno che sia tanto cattivo e perverso da non essere capace di qualche cosa di buono ».

Come si vede da questo rapidissimo riassunto che ho fatto del primo libro soltanto fra i dieci di cui si compone l'opera del Padre Kircher, in mezzo alle molte stramberie, alle ingenuità, ai pregiudizi di cui è piena, troppo compatibili se si considera l'epoca in cui venne scritta, non mancano però le idee geniali, alcune delle quali possono far collocare l'autore nel novero dei precursori. Lo studio sulle voci, sul canto, sul linguaggio degli animali, che molti naturalisti per-

seguono adesso con tanto zelo, non è forse stato già tentato fino da quasi trecento anni fa dal Padre Kircher? Dell'*audizione colorata* di cui si è fatto tanto chiasso quando si cominciò a parlarne non molti anni or sono, non si trovano già traccie nella sua opera? E come nella *Frenologia* del Lavater si possono rinvenire le prime basi dell'odierna Antropologia criminale, chi sa che qualcuno, riprendendo gli studi «fonocritici» del Padre Kircher, non possa darci una scienza dei suoni che rimetta in onore persino quella *Fonognomia* con cui il vecchio gesuita riteneva possibile giudicare del «temperamento» d'ogni persona. Il che, dopo tutto, non dovrebbe sembrare troppo assurdo visto che ai tempi nostri si giunge a giudicare il carattere di un individuo non soltanto dalla conformazione del suo cranio, ma benanco da poche linee della sua scrittura.

CAPITOLO XVI.

Le note musicali.

Assistendo in San Pietro a una delle solenni funzioni della Settimana Santa, quella della consacrazione del cero pasquale, mi tornò in mente la curiosa leggenda secondo la quale Paolo Diacono in quella medesima funzione, millecentotrent'anni fa, cantò con tanta forza da grondare sudore — in chiesa si cantava allora con tutta la forza della fede —, e uscendo, poi, all'aria libera si buscò un solennissimo raffreddore.

A quella infreddatura dobbiamo i nomi delle note musicali, perchè Paolo Diacono, per ottenere una pronta guarigione, fervorosamente si rivolse a San Giovanni Battista componendo a tale scopo il celebre inno: *Ut queant laxis*... che servì per molti secoli ai cantanti sfiatati quale rimedio efficacissimo contro il raffreddore e contro la perdita della voce, e come tutti sanno, servì anche a Guido d'Arezzo, per ricavarne dalle

prime sillabe di ogni emistichio della sua prima strofa i nomi delle note musicali:

Ut *queant laxis*
Re*sonare fibris*
Mi*ra gestorum*
Fa*muli tuorum*
Sol*ve polluti*
La*bii reatum,*
Sancte Joannes.

(O San Giovanni, purifica le nostre labbra colpevoli, affinchè i tuoi servi possano celebrare a voce piena le meraviglie delle tue gesta).

Un'altra tradizione vuole pure che la musica di questo inno fosse stata composta duecento anni innanzi dallo sventurato ministro di Teodorico, Severino Boezio, il quale, buon musicista oltre che grande filosofo, aveva musicata l'*Ode a Filli* di Orazio, e Paolo Diacono avrebbe appunto adattata la musica di quest'ode al proprio inno.

Comunque sia, è certo che quella musica doveva essere ancora molto popolare qualche secolo dopo, se frate Guido si valse di essa per imprimere nella memoria de' suoi scolari i nomi delle note da lui adottati. « Per ogni melodia che voi vogliate imparare — scriveva egli a un suo amico di nome Michele — dovete imprimere nella memoria una melodia dello stesso genere che cominci con lo stesso suono, come, ad esempio, il canto *Ut queant laxis*... di cui io mi servo per i

miei allievi, tanto quelli principianti, quanto quelli più avanzati... ».

Questo fatto ha dato origine al curioso sproposito che, sulla fede delle enciclopedie ed anche di dizionari storici che godono qualche credito, vediamo continuamente riportato dai giornali e ripetuto nelle conversazioni, sproposito che attribuisce a Guido d'Arezzo l'invenzione delle note musicali! Tanto varrebbe attribuirgli l'invenzione della musica addirittura, mentre sappiamo benissimo che quest'arte divina era prima di lui conosciuta da tempo immemorabile, nè si può concepire una conoscenza della musica senza la cognizione delle diverse sue note, nello stesso modo che non si potrebbe concepire una conoscenza della pittura senza la cognizione dei colori. E si sa benissimo altresì che prima della innovazione ideata da Guido d'Arezzo le note musicali venivano indicate alfabeticamente, e siccome la prima nota della scala diatonica era distinta con la lettera greca (gamma) così, trovandosi questa al principio della notazione, aveva dato il proprio nome a tutta la graduale successione dei suoni, che perciò fu detta « Gamma », anzi il nome rimase e fu esteso ad altre diverse analoghe successioni, tanto che diciamo ora, per esempio, la gamma dei colori, e non vi è più drammaturgo o poeta o romanziere, che non sappia trattare e magari suonare persino la

gamma... delle passioni! Insomma, da Guido d'Arezzo in poi quelle stesse note della musica, che fino al tempo suo erano state indicate coi nomi di varie lettere dell'alfabeto, furono da lui denominate *ut, re, mi, fa, sol, la, si,* la qual cosa è ben diversa dall'avere inventato le note stesse!

Guido d'Arezzo tuttavia rimase pur sempre grandemente benemerito dell'arte musicale per il nuovo metodo semplice e chiaro da lui ideato e da lui adottato nella badia di Pomposa, presso Ferrara, ove quell'arte insegnava, e per il grande passo che le fece fare stabilendo i primi principii del contrappunto, non facili certo a trovarsi col sistema di notazione (neumi) anteriore a lui. Ma lo strano comunissimo errore che gli fa attribuire l'invenzione delle prime sei note musicali, come più comunemente si ripete, questo stesso errore diventa ancor più strano in Francia, dove si concede bensì a Guido la gloria d'aver inventato le prime sei note della musica, ma viene attribuita ad un francese quella di aver trovato la settima nota, *si*, che perciò Guido d'Arezzo non avrebbe conosciuto! Veramente fino al 1884 l'onore di avere « scoperto » il settimo suono della gamma, anche in Francia veniva lasciata al maestro fiammingo Anselmo; ma nel detto anno la *Gazette du Village*, allora diffusissima, ha strenuamente rivendicata la gloria del *si* al maestro francese Le Maire, che l'avrebbe inventata nel XVII secolo,

e da tutti i manualetti popolari e da tutte le enciclopedie francesi stampate dopo quell'anno, si può imparare che se il monaco benedettino italiano Guido d'Arezzo ha inventato le prime sei note, il maestro francese Le Maire inventò la settima, lasciando quasi sottintendere che Guido non era stato capace di salire fino al settimo gradino della scala musicale, e che soltanto a un musicista francese era riserbata tanta elevazione!

Evidentemente anche qui si tratta di un equivoco, perchè, in ogni caso, il francese Le Maire non avrebbe fatto altro che usare per il primo la sillaba *si* come nome del settimo suono della gamma musicale, già conosciuta, come ripeto, *ab antiquo.* Il merito, dunque, del Le Maire sarebbe a questo riguardo insignificante, e tutto al più potrebbe mettersi accanto a quello del nostro Doni, il quale, nel 1640, volle sostituire al nome *ut*, dato da Guido alla prima nota, quello di *do*, e facilmente riuscì a fare accettare tale cambiamento, perchè, infatti, l'*ut* costringendo ad articolare la consonante dopo la vocale, era troppo duro per le orecchie italiane. Giovan Battista Doni ricavò il nome *do* dalla prima sillaba del proprio cognome, ma se non avesse altri meriti, la fama di questo insigne musicista probabilmente non sarebbbe giunta sino a noi. La gloria rivendicata al Le Maire dalla... *Gazette du Village* non varrebbe nulla di più, se pure gli si

potesse concedere, ma è da credere che anche il tenue onore di aver dato il nome *si* alla settima nota bisogna proprio lasciarlo al paese... dove il *si* suona.

È vero che nei versi latini composti nei secoli posteriori a Guido, e nei quali vennero riprodotti i nomi da lui dati alle note musicali, manca quasi sempre l'ultima sillaba *si*, come, ad esempio, in questo di Angelo Berardi, che è il migliore:

Ut re*levet* mi*serum* fa*tum* sol*itosque* la*bores*,

(Affinchè la musica addolcisca il destino crudele e gli abituali affanni),

e nel seguente distico, che trovasi nell'*Heptacalamus* di Francesco Camerano e in cui la virtuosità del poeta riuscì a far discendere nel secondo verso la scala musicale che aveva fatto salire nel primo:

Ut re*primar,* Mi*chael* fa*ma* sol*uta* la*trat,*
La*certum* sol*idi* fac mi*hi* re*gis* ut*i*.

(Perchè io sia represso, o Michele, la fama liberamente latra; fammi tu un braccio come quello di un forte re).

Ma tale omissione del *si* in questi e in altri consimili versi, che non val la pena di continuare a riportare, deriva probabilmente dal fatto che nella prima strofa dell'inno a San Giovanni di Paolo Diacono, non essendo chiaramente espressa al pari di quelle precedenti la sillaba denominatrice della settima nota, non parve vero ai vecchi

poeti, che vollero trastullarsi con esse in quei loro versi, di avere una difficoltà di meno da superare! In ogni modo ve n'è altresì qualcuno dello stesso genere in cui anche la settima nota apparisce, come nel seguente inserito dal padre gesuita Atanasio Kircher nella sua *Musurgia Universalis,* che, come già dissi, fu da lui scritta nella prima metà del Seicento, e quindi prima che il Le Maire inventasse il *si*:

Ut si*t in* re*gis* so*lio*, fa*cere* mi*ra* sol*et*.

(Benchè [colui] sia nel soglio del re, suole fare cose meravigliose),

e in quest'altro verso dello stesso autore, dove il *si*, per licenza poetica, diventa *vi*..., non avendo egli voluto sostituire l'espressiva parola *virtus* con altra qualunque o senza senso che cominciasse per *s*:

Fa*ma* la*tere* sol*et:* mi*cat* ut re*x* *inclita* vi*rtus*.

(La fama suole nascondersi: risplende sovrana l'inclita virtù).

In conclusione, credo sia da ritenere che il nome *si* della settima nota musicale si trovasse già anch'esso nella strofa scelta da Guido d'Arezzo per trarne i nomi di tutte le note, e che egli l'abbia formata con le iniziali delle due parole dell'ultimo emistichio *Sancte Joannes*, perchè se avesse invece presa a tale scopo, come

aveva fatto per i nomi delle note precedenti, la prima sillaba, la pronuncia ne sarebbe riuscita poco gradevole, venendosi ad avere due sillabe consecutive in *a*, cacofonia da evitare, ut re, mi, fa, sol, *la*, *san*; mentre all'opposto, adottando per ultime parole *Sancte Joannes*, con la sillaba SI veniva a formare altresì l'acrostico di San Giovanni, riassumendo così in certo qual modo in essa tutta la devozione che per tanti secoli i cantanti ebbero verso quel santo, e che a Paolo Diacono aveva ispirato il suo inno famoso.

Che così debba realmente essere me lo conferma l'autorità di un nostro uomo illustre, autorità che in fatto di erudizione musicale e di Storia della musica non può esser messa in dubbio, quella di Arrigo Boito, il quale, in occasione dell'ottavo centenario di Guido monaco, celebrato in Arezzo nel 1882, scrisse una strofa saffica, musicata dal maestro Luigi Mancinelli, nella quale volle anche lui includere, magnificamente riuscendovi, i nomi dati da Guido alle note musicali, non escludendone il *si*:

*Ut*il di Guido *re*gola superna,
*Mi*suratrice *fa*cile de' suoni,
*Sol*enne or tu, *la*ude, a te stessa intoni
*Si*llaba eterna!

CAPITOLO XVII.

Bizzarrie poetico-musicali.

Gli esercizi acrobatici intellettuali offrono un campo assai vasto di curiosità e bizzarrie di vario genere come già ne diedi abbondante saggio nel primo volume di questa Collezione, non sembrerà quindi strano che anche coi nomi delle note musicali si sieno potute comporre delle bizzarrie più o meno poetiche. Quella meglio riuscita, forse perchè la meno studiata, parmi sia la seguente, che è... in prosa. È la risposta data dall'editore Emilio Treves a un tale che gli aveva domandato se era vero che una certa opera, di cui stava preparando una nuova edizione, sarebbe stata illustrata da Gustavo Dorè. Da questo insigne artista il Treves non aveva potuto ottenere altro che una *silhouette* per il frontespizio, e perciò senz'altro, rispose all'interpellante: *Dorè mi fa sol la si*louette!

Dei versi latini contenenti le note musicali già ne ho riportati varî esempi nel fare la storia di

quelle note. A loro riguardo, quindi, riporterò solo una variante a quello del Berardi, che ho citato nel precedente capitolo e che nella *Metametrica* del P. Giovanni Caramuele è messo come esametro del distico seguente, precisamente così:

*Ut re*fluet *mi*serum *fa*tum, *sol*itosque *la*bores
Aevi: *si*t dulcis musica noster amor.

(Affinchè trascorra la triste sorte e trascorrano i quotidiani fastidi sia la musica il nostro dolce amore!).

Invece della variante suddetta, quello stesso verso diventa il pentametro nel secondo di questi altri due distici, che si trovano citati in una nota all'articolo su Guido d'Arezzo nel *Dizionario Universale di Biografia antica e moderna* del Missiaglia (volume XXVII, pag. 89):

Corde Deum et fidibus et gemitu alto benedicam
Ut re mi fa*ciat* sol*vere* la*bia* si*bi*
Cur adhibes tristi numeros cantumque labori?
Ut re*levet* mi*serum* fa*tum*, soli*tosque* la*bores*.

(Benedirò altamente il Signore col cuore, coi suoni e col pianto, affinchè nel fatto mi faccia sciogliere le labbra a sua lode. Perchè nella triste fatica ti dai alla musica e al canto? Affinchè addolcisca il destino crudele e gli abituali affanni).

Non è da porre in dubbio che tale successione dei nomi delle note musicali, nei versi citati, non sia dovuto a uno sforzo d'ingegno la cui difficoltà è palese, e osservo questo perchè, essendo quei nomi formati da semplici sillabe, con un po' di

pazienza si potrebbero non solamente a bella posta inserire, ma benanco casualmente rinvenire in qualsiasi scritto che sia meno breve di un semplice verso. Il monaco Abraham *a Sancta Clara*, musicomane arrabbiato, non sosteneva forse che le note della musica sono di essenza divina perchè i loro nomi si trovano scritti nel racconto della Passione? *Sudor ejus* ut *guttae sanguinis... Relicto confugierunt discipuli... Dimitte nobis Barabbam... Non enim sciunt quod faciant...* sol *obscuratus est... Eli* La*mma Sabachtani*, ecc. Anzi su questo documento, per lui irrefragabile, quel frate fondava la sua opinione che l'invenzione delle note musicali non fosse dovuta a Guido d'Arezzo, ma fossero invece di una remota antichità, perchè scoperte dallo stesso inventore della musica che, egli affermava, fu Giubal, figlio di Lamech, della qual cosa abbiamo una prova palpabile nel verbo « giubilare », che significa « essere nell'estasi ! ». Debbo però osservare altresì che frate Abraham di Santa Chiara servì di modello a Schiller per il monaco ciarlone e buffone che nel *Campo di Wallenstein* arringa i soldati.

Delle bizzarrie poetiche in versi italiani, composte con le note della musica, lo spazio non mi consente di riportarne molte e, d'altra parte, oltre la bella strofa di Arrigo Boito, che già ho riferita nel precedente capitolo, poche ne trovo

che valgano la pena di essere ricordate. Tra queste il componimento più notevole per la sua « virtuosità » parmi sia una poesia intitolata *La Gamma*, che trovasi in un volume di versi di Mario Ronchetti, pubblicata in Roma nel 1908, e che comincia con una quartina di tesi nella quale sono tutte le note:

> *Do*ve io ti tocchi, *re*nderà con giusta
> *mi*sura, come *fa* corda perfetta,
> *sol* tale nota, *la* tua voglia, quale
> *si* addica? Forse.

Segue una strofa intonata in *do*:

> *Do*cile il crine, o vergin, ch'io lo *sfiocchi*,
> *do*nami. Ecco: e di brividi tu *scocchi*
> *do*vizia che non par fin che non *sbocchi*
> *do*lce per gli *occhi*.

Vengono quindi le altre strofe successivamente intonate nello stesso modo in *re*, in *mi*, in *fa*, ecc., finchè l'ultima ripete la quartina di tesi, ma con versi e concetti variati. A « virtuosità » di tale genere forse non farebbero male di esercitarsi i poeti adespoti prima di abbandonarsi ai loro più comodi voli.

Ma vi è altresì chi ha tentato qualche cosa di ancor più difficile, componendo cioè con le sole sette sillabe che formano i nomi delle note musicali degli interi versi dai quali tuttavia risulta un adeguato pensiero. Roba da porre degnamente

accanto all'apollinea acrobatica latina dei frati dei Seicento.

Venturino Camaiti, in versi, del resto eleganti e graziosi, ha composto molti anni fa, una fantastica novelletta *Origine della scala musicale*, che evidentemente ha immaginata proprio per poterla concludere con la scala stessa:

> C'era una volta un *re*
> che si chiamava *do*
> e aveva figli tre...

Questi tre figli sono *mi, fa, la*. Il *re*, giunto in fin di vita, annuncia ai figli che lascerà il trono a quello tra essi che, giunto sulla cima di un vicino colle, tornerà pel primo ad annunciargli che si è levato il *Sol*. Per varî incidenti il fratello maggiore ed il secondogenito non riescono a raggiungere quella cima, ma il più giovane, aiutato da Mercurio, vi arriva, e appena vede sorgere il Sole corre dal padre gridandogli così:

> *Do, re mi fa: Sol là!...*
> ed il morente gli rispose: *sì!*

Un altro poeta, Lucio Serini, nel *Calendario Universale per le famiglie* del 1908, pubblicò un « duettino scherzoso » intitolato *Luna di miele*, che fra i trastulli versaiuoli di questo genere parmi meriti anch'esso di essere riportato:

LUI.
Tra il verde, sul mare,
la queta casetta
che gaia ci aspetta
già candida appare.
Là, dolce mio amore,
deh! vieni con me:
il tuo del mio cuore
la sol si fa re!

LEI.
O asilo di baci,
sul cerulo lido!
O candido nido
di tenere paci!
Là, stretta al tuo cuore,
felice sarò:
a te, dolce amore,
sì, sol là mi do!

Come i lettori vedono, le note musicali possono dunque servire anche ad usi che essi forse non sospettavano, ma non dovrà sembrare loro strano che abbiano servito anche alla costruzione di qualche verso quando sappiano che nel 1747 il medico francese Marquet pubblicò persino un *Metodo per apprendere mediante le note musicali a conoscere il polso dell'uomo e i diversi cangiamenti che si compiono in lui dalla nascita fino alla morte!*

CAPITOLO XVIII.

I sogni musicali.

Tra le sublimi melodie, da musicisti, mentre dormivano, udite in sogno e da essi trascritte al loro svegliarsi, la più nota è senza dubbio quella che col titolo *Sonata del Diavolo,* o anche *Trillo del Diavolo*, il grande violinista piranese Giuseppe Tartini compose in circostanze veramente singolari. L'aneddoto relativo è assai noto perchè è proprio uno dei più frequenti « cavalli di ritorno » giornalistici, riprodotto però quasi sempre da un giornale all'altro, con le stesse inesattezze. Volendo alla mia volta anch'io riportarlo per i lettori che ancora non lo conoscessero, l'ho ripescato alle sue fonti, e cioè dal volume IX del *Voyage en Italie* del celebre astronomo francese Lalande, il quale fu il primo a narrarlo dichiarando di esporlo così come a lui venne raccontato dallo stesso Tartini. E senz'altro traduco:

« Una notte, nel 1713, sognai che avevo fatto un patto col diavolo che si era messo al mio ser-

vizio, e poichè con quell'impagabile servo tutto mi riusciva secondo i miei desideri, e qualunque cosa gli ordinassi egli immediatamente la eseguiva, pensai di mettergli tra le mani il mio violino e gli ordinai di suonarmi qualche cosa di bello. Quale fu la mia sorpresa nell'udire da lui una sonata talmente singolare ed eseguita con tanta maestrìa che io, nonchè eguagliare, non avrei saputo nemmeno immaginare! Il piacere, l'estasi che ne provai furono tali che quasi mi mancava il respiro. Appena sveglio da quel sogno, presi subito il mio violino per vedere se riuscivo a riprodurre almeno qualche brano di quel pezzo meraviglioso, ma mi ci provai inutilmente. Ho subito composto, è vero, un pezzo musicale che ho chiamato: *Sonata del Diavolo*, e che è la mia migliore composizione, ma tanto al di sotto di quella che sì fortemente mi commosse in sogno, che avrei spezzato il mio violino e abbandonato la musica se non mi fosse stato impossibile sottrarmi alla viva passione che sempre ebbi per quest'arte ».

Fra le cinquanta o sessanta composizioni che ci rimangono del Tartini, quella conosciuta col nome di *Sonata* o *Trillo del Diavolo* è certamente una delle migliori, da molti giudicata, anzi, il capolavoro di quell'insigne musicista, e in ogni modo è senza dubbio un pezzo musicale dei più sorprendenti e curiosi. Ma per quanto straordi-

nario il sogno da cui sarebbe derivato il detto pezzo, esso non oltrepassa i confini di quel mondo meraviglioso in cui si svolgono di solito i sogni. Sotto l'aspetto quindi del meraviglioso trascendentale, vale a dire del meraviglioso che trascende ogni umana concezione, assai più straordinario diventa un altro sogno a cui è dovuto il non meno famoso *Notturno* di Samuele Bach; sogno, tuttavia, del quale non essendosi ancora impadronite le forbici giornalistiche, è rimasto assai meno noto di quello che ispirò al Tartini la sua *Sonata del Diavolo*.

La storia di quell'altro sogno musicale, che avrà per molti dell'incredibile, si trova originariamente narrata da Edmond Bonaffé in uno dei graziosi *Propos* da lui inseriti nella sua opera di storia della musica intitolata: *Musique retrospectique*, ed ecco, in succinto, quale egli lo riferisce, l'aneddoto singolarissimo. Samuele Bach, pronipote del grande Sebastiano, aveva comprato nel 1865, una vecchia spinetta, sulla quale era dipinto lo stemma reale dell'antica monarchia francese, e la fece subito portare nella propria stanza. La notte stessa vide in sogno uno strano personaggio: un uomo dall'aspetto grave, con lunga barba, un grande collare di merletti e un ricco abito a sbuffi, come usava due secoli innanzi.

« Questa spinetta è mia — disse lo strano in-

dividuo; — il re Enrico III me l'ha regalata, e io me ne servivo per distrarlo dalle sue nere malinconie. Ascolta questa canzone d'amore che composi per lui e che spesso suonavo perchè continuamente me la richiedeva ».

Così dicendo il misterioso personaggio, messosi con tutta disinvoltura a sedere dinanzi alla spinetta, cominciò a cantare accompagnandosi con quello strumento:

J'ai perdue celle pour qui j'avais tant d'amour...

Era un canto così triste, così triste e pronunciato con voce tanto commovente che il vecchio Bach finì col prorompere in dirotto pianto, e, risvegliatosi, si trovò infatti col volto tutto asperso di lacrime. La mattina seguente quando si fu alzato dal letto, ebbe la sorpresa di vedere, sul tavolo ove soleva scrivere, un foglio di carta da musica, che egli vi aveva lasciato affatto bianco, tutto coperto di note musicali! Messosi subito a leggerle con ansiosa curiosità, non riusciva a raccapezzarvi nulla: erano note, pause, sospiri, misure senza alcun senso; caratteri senza alcun legame tra loro che avesse permesso di cavarne fuori una qualsiasi frase. Il vecchio maestro chiamò allora in aiuto suo figlio e sua figlia, valentissimi pianisti essi pure, perchè nella sua famiglia nascevano tutti musicisti, e tutti e tre insieme si misero a decifrare quella musica mi-

steriosa. Fatica sprecata! Finalmente la figlia di Bach, che fra loro tre, in fatto di storia della musica, era la più approfondita, considerando l'epoca in cui doveva aver vissuto il personaggio apparso in sogno a suo padre, si risovvenne che a quei tempi la musica era scritta con la chiave di *ut* sul primo rigo, ed infatti, appena eseguita la trasposizione, il pezzo indecifrabile divenne leggibilissimo e il vecchio Bach potè ripetere con la massima precisione e con lo stesso effetto commovente la «canzone d'amore» che tanto lo aveva impressionato la notte precedente udendola in sogno! Così potè dare alla luce il suo famoso *Notturno.*

In questo sogno, di veramente straordinario perchè esce da ogni concezione positiva, vi sarebbe il fatto materiale del foglio trovato, dopo il sogno, coperto di musica; mentre il Bach assicura che prima di addormentarsi lo aveva lasciato del tutto bianco! Una materializzazione dunque, che sarebbe stata prodotta dallo spirito del maestro di musica di Enrico III di Borbone, apparso in sogno al maestro Bach. Ma tale spiegazione molto semplicistica non può essere accolta da coloro che, pur non negando la realtà di molti fatti meravigliosi così detti spiritici (meravigliosi semplicemente perchè non ancora spiegabili allo stato attuale della scienza), negano tuttavia la possibilità di simili comunica-

zioni materiali da parte delle anime dei defunti, le quali, se continuano a esistere dopo la morte corporale, essendo ridotte alla pura condizione di spiriti, non possono più compiere che opere... spirituali, almeno fino a quando, riuscendo a formarsi un nuovo corpo, e cioè a rinascere, non abbiano nuovamente i mezzi per compiere azioni materiali. Parmi tuttavia che si potrebbe trovare al detto sogno una spiegazione accettabile da tutti : che cioè la musica udita dal maestro Bach in quel suo sogno sia stata da lui stesso trascritta in uno stato di sonnambulismo, senza quindi averne alcun ricordo al suo risveglio. Con tale spiegazione rimarrebbe ancora nel sogno in parola qualche cosa di misterioso, voglio dire il fatto che il Bach abbia potuto scrivere quella musica, anzichè col sistema moderno da lui usato, con quello in uso al tempo del re di Francia Enrico III e che egli non conosceva. Non si tratterebbe per altro in tal caso che di un fatto abbastanza semplice di trasmissione del pensiero, e poichè il pensiero non è materia, non è assurdo ammettere una volta ammessa l'immortalità delle anime, che anche il pensiero di un defunto possa telepaticamente trasmettersi da qualsiasi distanza, attraverso qualsiasi ambiente, sino all'anima di un vivente; e chi sa quante sublimi ispirazioni, specialmente se avute in sogno da artisti e da scienziati, sarebbero dovute precisa-

mente a simili comunicazioni telepatiche, giungenti all'umanità da ogni parte dell'infinito e sostanzialmente non diverse da quelle che ormai la scienza ha constatato avverarsi tra i viventi. Per non divagare dall'argomento lascio ai lettori le ulteriori varie considerazioni che il *Notturno* di Bach può suggerire.

Parimenti a un sogno è dovuto il finale del secondo atto della *Bohème* di Giacomo Puccini; ma perchè si possa bene comprendere l'influenza di quel sogno sulla creazione del detto finale dirò nel prossimo capitolo come avveniva la collaborazione del librettista Illica coi musicisti che a lui ricorrevano per averne un libretto, e anzi da quanto sono in grado di esporre in proposito si verrà ad avere la spiegazione di un fatto relativo alla storia del nostro teatro lirico degli ultimi tempi, e che altrimenti potrebbe sembrare inesplicabile, il fatto cioè che per un periodo di oltre venti anni parve non vi fosse in Italia, all'infuori dell'Illica, alcun poeta capace di comporre un buon libretto per musica, tanta era la smania di averne uno da lui, che aveva invaso tutti i compositori. Non è invero assai strano questo fatto in un Paese quale il nostro dove di poeti non fu mai penuria davvero? A proposito del maestro Puccini e di sogni musicali, ricorderò ancora un aneddoto commovente relativo alla morte del grande musicista narrato da Nino Sal-

vaneschi nella sua corrispondenza da Bruxelles alla *Tribuna* del 3 dicembre 1924.

« La certezza di sentirsi vicino alla morte deve esser venuta a Giacomo Puccini fin dalla mezzanotte di venerdì. Da allora il figlio Antonio gli ha preso la mano sinistra e non l'ha più abbandonata come se l'amoroso figliuolo avesse voluto accompagnare il padre lungo l'ultimo viaggio. "Papà, — mi racconta il figlio Antonio — seduto sul letto, fissava lo sguardo davanti a sè come se realmente qualche cosa avesse veduto e udito. Non aveva gli occhi impauriti, ma vi era nelle sue pupille lo stupore dei fanciulli. Vedeva veramente egli?... Udiva qualcosa? Io non lo so; ma so che a un certo momento la sua mano si mise a scorrere sulle lenzuola come in cerca di una invisibile tastiera sulla quale poter eseguire un'armonia che sentiva dentro di sè" ».

Era certamente un'armonia che Puccini avrebbe voluto aggiungere ancora al suo *Turandot*, armonia che chissà quanto sublime e da quale regione egli l'udiva dell'infinito. Oh! le invisibili tastiere dell'anima che soltanto pochi genî riescono a far vibrare, ma il cui suono divino troppe volte neppur ad essi è dato di poter donare all'umanità!

CAPITOLO XIX.

Luigi Illica e i suoi libretti.

La spiegazione dell'incontrastato dominio tenuto in Italia da Luigi Illica per oltre venti anni nel campo librettistico, mai perdonatogli dai critici, più o meno tutti autori o in possesso di libretti capolavori che non riuscirono a varare, quella spiegazione si ha in un biglietto di Giuseppe Verdi di cui feci cenno nelle *Note biografiche* che dell'Illica scrissi in occasione delle onoranze tributategli in Piacenza nel primo anniversario della sua morte, note biografiche stampate in pochi esemplari non posti in vendita, e che non uscirono quindi dalla provincia. In quel biglietto Verdi scherzosamente proclamava Luigi Illica il più grande dei nuovi musicisti italiani! Scherzosamente, si capisce, perchè Illica, che si può dire nulla aveva studiato, della musica conosceva tutt'al più i primi rudimenti; ma la sentiva profondamente, e suonava e improvvisava al piano mirabilmente, così come mirabilmente

e con fine gusto d'arte disegnava senza mai avere avuto neppure una lezione di disegno! Orbene, allorchè, abbandonato il teatro di prosa ove pure si era con lusinghieri successi affermato, abbandonato il giornalismo e la tumultuosa vita di avventure e di duelli che conduceva a Milano, si ritirò nell'avita sua casa in Castellarquato, per merito soprattutto della gentile signora che fece sua sposa, e colà impiantò ciò che egli chiamava la sua « fabbrica di libretti »; i maestri che uno dopo l'altro accorrevano a lui e, più o meno a lungo, presso di lui si trattenevano, uscivano dalla sua dimora ospitale non solamente col libretto desiderato, ma altresì con la musica già bella e fatta, o per lo meno già ben maturata nella loro mente.

Illica esponeva al maestro l'azione scenica da lui ideata, ed a quelli, che erano i più, forniti magari di un buon bernoccolo musicale, ma in tutto il resto ignoranti, riusciva a farla bene comprendere giovandosi dei bizzarri ma espressivi disegni scenografici che improvvisava su appositi fogli; poscia con grande calore ne declamava loro i versi e ogni tanto, esclamando: « Qui ci vuole un coro furibondo », oppure: « Qui occorre un motivo appassionato », o altre consimili frasi, si slanciava al piano e ne cavava fuori qualche cosa che veramente corrispondeva al sentimento musicale naturalissimo sgorgante in lui

insieme alla poesia. Al maestro poi il mettervi ciò di cui Illica non sarebbe stato capace; ma intanto anche l'ispirazione era data. Quando si trattava di uomini di veramente grande ingegno e al pari di lui autodidatti, primo fra tutti Pietro Mascagni, il quale se invece di darsi alla musica si fosse dedicato alle lettere o alle scienze sarebbe riuscito a distinguersi anche come letterato o come scienziato, ciò che ho esposto non aveva grande importanza, ma per i più, ripeto, all'infuori della musica ignoranti, l'importanza del detto modo con cui il libretto veniva dall'Illica fatto penetrare nel loro cervello diventava enorme. Quanti gustosi aneddoti potrei riportare riguardo a tali inverosimili ignoranze! Per darne un'idea ricorderò soltanto la difficoltà ch'ebbe il poeta a convincere un maestro di bella fama musicale che Robespierre non fu come costui si ostinava ad affermare... un generale di Napoleone!

A parte siffatte delizie che del resto capitano facilmente a tutti i librettisti, il risultato di una collaborazione quale fu quella che l'Illica diede a tutti o quasi tutti i principali musicisti italiani del suo tempo (più di una ventina), si può constatare nella mirabile ed efficace corrispondenza tra il pensiero poetico e la sua espressione musicale, quale si trova nelle opere composte sui suoi libretti, per esempio negli appassionati accenti di Mimì e Butterfly, nelle irruenze di Andrea

Chénier, nel solenne e poderoso « Inno al Sole » dell'*Iris*, la più alta ispirazione offerta al genio musicale di Mascagni.

Ma oltre a quanto ho finora esposto, è da rilevare nei libretti dell'Illica un altro fatto di massima importanza, e cioè che essi presentano altresì una radicale innovazione del teatro lirico. Prima di lui, anche i migliori libretti di Felice Romani, anche in quello eccellente dell'*Aida* del Ghislanzoni, persino in quelli di Arrigo Boito il quale, con tutto il suo grandissimo ingegno, rimase sempre un romantico della più bell'acqua, il romanticismo rimaneva su per giù quello stesso che per il melodramma era di prammatica nei migliori libretti come nelle più idiote raffazzonature. A parte la forma letteraria, non saprei davvero quale differenza vi sia tra l'insulso romanticismo di certi polpettoni melodrammatici musicati da Rossini, da Donizetti, da Bellini, da Verdi, e quello che forma il substrato dei libretti di Boito, la *Deianice*, la *Falce*, l'*Ero e Leandro*, la *Gioconda*. Nessuno aveva ancora offerto anche al teatro lirico qualche cosa di vero, di umano, vale a dire di sostanzioso, come già da tempo Shakespeare lo aveva dato al teatro tragico, Molière e Goldoni avevano dato al teatro comico. Il maggiore, indiscutibile merito di Luigi Illica è quello appunto di aver portato anche nel melodramma una nota umana, la realtà della vita.

Io non so quale altro poeta da melodramma avrebbe osato trarre un libretto da un lavoro quale quello che il Mürger, suo primo autore, non potè chiamare un romanzo, ma si contentò di qualificare come: *Scene della vita di Bohème*. E chi avrebbe saputo meglio sceneggiarlo? Trarre un libretto da scene staccate, senza legame alcuno tra esse, senza coesione di intreccio o almeno di qualche avvenimento dominante che avvinca l'attenzione degli spettatori, sarebbe sembrato allora impresa impossibile, assurda. Illica ne fece un capolavoro di mirabile omogeneità e di vera vita umana, in pari tempo comica e passionale, quale mai era stata portata nel teatro lirico, e con quel libretto il grande sentimento, che è il più perspicuo pregio della musica di Puccini, potè pienamente manifestarsi e far ottenere al grande maestro lucchese il suo maggiore e più duraturo trionfo. E chi può dire se la musica di Giordano, potrà ancora raggiungere l'alto volo cui potè pervenire sorretta dalla potenza drammatica, ma in pari tempo tanto umana, dell'*Andrea Chénier*?

Per non divagare troppo dalla collaborazione dell'Illica con Puccini, riguardo ad essa noterò ancora soltanto un elemento non trascurabile, voglio dire la collaborazione altresì di Giuseppe Giacosa; ma questa, intervenuta soltanto nei varî libretti che Illica diede al Puccini, fu una colla-

borazione affatto speciale e ben delineata. Puccini aveva bisogno per la sua musica di versi dolci e armoniosamente soavi e non riusciva ad adattarla a quelli più sovente aspri e rudi di Luigi, versi che per la loro particolare impronta Giannino Antona Traversa chiamava... « illicasillabi ». Illica, dunque, ideava e componeva intieramente il libretto; Giacosa torniva nei suoi versi dolci ed armoniosi i dialoghi e i cori che il librettista aveva stesi in prosa, e Puccini rivestiva il tutto con la sua musica deliziosa. Collaborazione quale difficilmente potrà ancora aversi altrettanto perfetta. La prima volta in cui il nome di Illica apparisce legato a quello di Puccini è con l'opera che fu del compianto maestro la prima reale affermazione: *Manon*, il cui libretto, a quanto affermarono gli articoli commemorativi alla morte del maestro, fu composto da Marco Praga, da Domenico Oliva, da Giulio Ricordi e da Luigi Illica. Questi quattro scrittori, tutti e quattro di grande ingegno, si sarebbero pertanto uniti per comporre un libretto che non è poi un capolavoro! Il fatto è che *Manon* fu messa insieme dal Praga e dall'Oliva, ma il loro lavoro, eccellente come opera letteraria, era dal punto di vista teatrale addirittura assurdo, tanto che il povero Puccini, dopo averne composto la musica, non riesciva a farla accettare dall'editore Giulio Ricordi, il quale, finalmente, commosso

dalle implorazioni del maestro, affinchè l'opera diventasse rappresentabile, diede con opportune indicazioni incarico all'Illica di rabberciarne il disgraziato libretto, che così con quattro padri venne fuori senza nome alcuno di autore. Ma con quel libretto in breve tempo rimaneggiato, anzi, potrebbe dirsi quasi rifatto dall'Illica, l'opera andò in scena e procurò al Puccini il noto successo che iniziò la sua ascensione alla gloria. Per conquistare questa definitivamente, ne occorreva subito un altro più clamoroso e più significativo e Puccini naturalmente si rivolse a Illica perchè gliene avesse data l'« ipostasí », voglio dire il punto d'appoggio, quale deve essere il libretto pel musicista. L'ebbe nella *Bohème*; ed eccomi quindi al racconto, cui accennai nel precedente capitolo, del sogno da cui derivò il magnifico finale del secondo atto, sogno molto analogo sebbene non altrettanto meraviglioso, a quelli che già esposi e che produssero il *Trillo del Diavolo* del Tartini ed il *Notturno* di Samuele Bach, ma che tuttavia ritengo esso pure di qualche interesse, non fosse altro perchè finora del tutto inedito e perchè varrà a meglio colorire lo specialissimo modo con cui Illica dava ai musicisti la propria collaborazione.

Il detto finale si concludeva semplicemente col noto quartetto di Rodolfo e Marcello con Mimì e Musetta, quartetto grazioso ma che, per quanto

piacevole, non raggiungeva quell'effetto di chiusa impressionante e trascinante che poeta e musicista volevano trovare a ogni costo. Per quanto il poeta adoperasse il suo talento teatrale nella ricerca di qualche trovata adatta, non riusciva ad appagare l'ispirazione del maestro, timoroso che un ripiego troppo evidentemente artificioso, anzichè trascinare il pubblico a prorompenti applausi, producesse un capitombolo!

Il comune lavoro era così già da qualche giorno arenato, quando sopraggiunse il detto sogno che questa volta venne fatto non dal musicista, ma dal poeta. Un mattino, di assai buon'ora, Illica precipitatosi dal letto corse a svegliare Puccini gridandogli il suo *eureka!*

— Ho trovato in sogno questa notte il tuo finale! Magnifico! Efficace!

— Cos'hai sognato di bello? — domandò ansiosamente il maestro.

— Tamburi! Tamburi!

— Che c'entrano i tamburi con Mimì e con Musetta?... E poi — aggiunse sconfortato il Puccini — io non so tambureggiare!

Chi sa da quali circonvoluzioni del cervello di Illica si era scatenato il grande rullìo di tamburi che aveva udito in sogno quella notte? Questo rientra nel grande mistero dei sogni, ma il fatto è che il poeta, appena sveglio, pensando a quel rullìo che ancora gli intronava le orecchie, e ri-

flettendo che il tamburo è lo strumento chiassoso per eccellenza, e che in un'opera tutta di musica finissima e delicata un finale di frastuono indiavolato poteva tanto più riuscire di efficace contrasto, aveva studiato il modo di farvi entrare i tamburi ad ogni costo.

— La cosa viene naturalmente — egli spiegò a Puccini. — Il quartetto avviene tra i tavoli di un caffè sulla pubblica via. È sera. Al tempo in cui si svolge l'azione e ancora, se ricordi, ai tempi della nostra prima giovinezza, in ogni città, per far rientrare nella loro caserma le truppe della guarnigione, i tamburi dei reggimenti facevano il giro delle strade principali rullando a tutta forza la «ritirata». Questa appunto ho udita in sogno. Senti! Senti!

E corso nella stanza vicina dove era il pianoforte, accennando al motivo del quartetto, lo andò chiudendo sotto un crescente furioso tambureggiare! Ben tosto Puccini si mise al pianoforte a sua volta; e così nacque quel finale del secondo atto, accolto, come è noto, fino dalla prima sua comparsa, dal più strepitoso successo.

Si capisce pertanto come tutti i musicisti italiani, finchè visse Illica, da lui soltanto volevano un libretto. Ho narrato nelle citate sue *Note biografiche* come avvenne che, all'entrare anche dell'Italia nella grande guerra, a sessant'anni si arruolò come semplice soldato, e come, dopo una

terribile invernata trascorsa nelle trincee di prima linea sulle alte Alpi, tornato a casa rovinato nella salute, finita la guerra si spense egli pure con lietezza di aver dato gli ultimi anni della sua esistenza a questa nostra Patria che fin dalla sua prima giovinezza era stata la sua suprema passione. Ma anche come poeta non aveva invano vissuto. Oltre ai libretti che diede a Puccini: *Bohème, Tosca, Butterfly*; diede a Mascagni: *Iris, Le Maschere, Isabeau*; a Franchetti: *Cristoforo Colombo* e *Germania*; a Giordano: *Andrea Chénier* e *Siberia*, un'infinità di altri libretti a Smareglia, all'Alfano, a Panizza, a Floridia, al Montemezzi, al Mascheroni, a Samara, Pizzi, Gnecchi, D'Erlanger, Rossi, Buongiorno, Vittadini, Lupporini e ad altri molti. E fosse pure per dare l'opera del suo ingegno al musicista più sconosciuto, vi metteva sempre tutta la sua artistica coscienziosità, cosicchè taluni dei suoi migliori libretti si trovano tra quelli che, non avendo avuto il successo musicale, sono destinati all'oblìo, come, ad esempio, il commoventissimo melodramma *Martire* che scrisse pel maestro Spiro Samara.

In tutto ciò che molto succintamente ho qui esposto taluno potrebbe ravvisare qualche esagerazione da parte mia, dovuta ai vincoli di parentela e di affetto che mi unirono all'Illica, poichè, oltre all'esser io stato suo cugino ma-

terno di qualche anno più anziano, gli fui in giovinezza, quando in famiglia ancora lo chiamavano Gigetto, più che fratello un poco padre spirituale. Prima di chiudere ritengo pertanto opportuno riportare altresì il giudizio su di lui espresso in modo impressionante, perchè soprattutto sincero, da persona in proposito ben altrimenti competente e autorevole di quanto possa esserlo chi al pari di me avendo voluto « abbracciare tutto » deve fatalmente, in ossequio al vecchio proverbio, « stringere nulla ».

Allorchè due anni dopo la morte del poeta, Pietro Mascagni si recò a Piacenza a mettervi in scena il suo *Marat*, in un'intervista che ebbe con un redattore del quotidiano locale *La libertà* il 27 dicembre 1922, caduto il discorso su Luigi Illica, nella foga della sua schietta e simpatica impulsività il grande maestro così proruppe:

« Oh! l'indimenticabile amico! Immensamente buono, generoso, disinteressato oltre il credere. Un grande uomo e un grande artista. Il teatro lirico italiano deve immensamente a Luigi Illica. Più che librettista, che poeta, che scrittore, egli fu un rinnovatore, perchè ha portato nel melodramma idee nuove, un nuovo spirito, un nuovo indirizzo. Oh! ditelo pure, ditelo che Illica fu un grande maestro! E lo si dirà di Lui ancor più e meglio di quanto non lo si dica oggi, quando si farà la storia musicale di questi tempi. Allora

apparirà agli studiosi tutta l'importanza della rinnovazione introdotta da Illica nel teatro musicale in Italia. Non rinnovazione di aspetti, di metodi, di cose: rinnovazione di spirito. Illica non è stato sin qui sostituito e non sarà facile sostituirlo perchè egli era non solo il librettista, non solo il poeta, era il creatore delle opere. Egli ispirava il musicista, gli faceva penetrar nell'anima l'anima sua!.. ».

Pietro Mascagni così parlando non faceva che ribadire quanto già in Castellarquato, nel giorno angoscioso dei funerali dell'estinto amico, aveva detto concludendo il breve commoventissimo discorso da lui pronunciato dinanzi la cara salma in nome dei colleghi: « Ti saluto non soltanto come nostro fratello, come nostro collaboratore, ma come nostro maestro, o Luigi! ».

CAPITOLO XX.

Come nacque il "Falstaff".

Quando venne rappresentato il *Falstaff*, ultima composizione musicale dell'immortale Giuseppe Verdi, pubblicai una mia breve composizione poetica col titolo di *Generazioni diverse*. Ma se, come lavoro letterario non varrebbe la pena di riesumare quei poveri versi, qualche interesse possono tuttavia destare quando siano accompagnati da un'informazione relativa alla offerta da me venticinquenne fatta al già canuto illustre musicista, giunto all'apogeo della sua gloria, di comporre per lui un libretto d'opera buffa che avrei ricavato dal capolavoro del Goldoni, *La Locandiera*. Quest'offerta, come si vedrà, ha la sua piccola importanza, in quanto che, molto probabilmente, è dovuta ad essa la genesi del *Falstaff*. Ed eccone senz'altro la storia genuina.

A venticinque anni, io mi trovavo a Torino direttore del famigerato periodico settimanale

Il Diavolo Rosa, alla quale direzione mi aveva condotto quella vita *bohemienne* che, in rotta con la onorata e morigerata mia famiglia, avevo abbracciata come unica via concessa ai giovani impazienti di fare e anelanti di slanciarsi in qualche lotta non vana. Chi ricorda quale periodo di ristagnamento e conseguente putridume fu quello subito dopo il 1870, dovrà considerare con indulgenza la strada allora da me presa per fare il mio cammino nella vita. Nè, del resto altre strade vi erano per chi non si fosse piegato o ad entrare nella massoneria, o a camuffarsi da clericale, o ad assumere la faccia mistificatrice da socialista. Periodo, ripeto, di ristagnamento e di marciume che per grazia del cielo ha trovato un Risanatore, ma che in realtà non poteva essere che transitorio, perchè dovuto soltanto allo stato di spossatezza e di esaurimento in cui era caduto il nostro Paese dopo gli sforzi immani durati più di mezzo secolo per riconquistare la sua unità e indipendenza.

A venticinque anni, dunque, io, nel pieno rigoglio della giovinezza che mi faceva vedere tutto facile e faceva credermi capace di conquistare l'intero mondo, a quell'età io mi svegliavo ogni mattina con un'idea nuova, accumulandone così una quantità, una più luminosa dell'altra, ma con le quali non concludevo mai nulla.

Una sera, al Teatro Regio, nel palco della

stampa, mi capitò di assistere a una discussione che m'interessò moltissimo, accesasi fra due insigni critici musicali, il Villanis e il conte Ippolito Verney della Valetta, a proposito dell'opera *Attila* di Verdi, che si rappresentava appunto quella sera nel detto teatro con straordinario successo; opera magnifica che forse non si udrà mai più, tanto diventa sempre più difficile trovare un cantante capace d'impersonare il tipo del protagonista che è Attila, la cui parte opportunamente venne dal maestro affidata al basso profondo. Ma quella sera quella parte era sostenuta dal basso Nanetti che, allora nella pienezza dei suoi mezzi vocali, riusciva un Attila quale doveva essere, addirittura spaventoso! La discussione era se, come musicista, fosse più grande il Rossini o il Verdi; Valetta teneva per il Verdi, ma a debellarlo il Villanis venne fuori con una dimostrazione che sconcertò l'avversario e che molto m'impressionò. « Ammetto — diceva il Villanis — che il *Trovatore*, il *Rigoletto*, la *Traviata*, il *Ballo in maschera*, l'*Aida*, ecc., ecc., raggiungano per i loro pregi musicali lo stesso livello del *Mosè* e del *Guglielmo Tell* di Rossini, che insomma nell'opera seria questi due sommi maestri si equivalgano. Ammetto anche che in fatto di musica sacra Verdi con la *Messa funebre*, da lui recentemente composta per le esequie del Manzoni, si sia parimenti posto al livello del

Rossini, autore dello *Stabat Mater*. Ma vi è un terzo genere di musica nella quale Rossini ha col suo immortale *Barbiere* superato quanti maestri si sono provati in questo campo. Di opere giocose, Verdi non ne ha composta nessuna; non ci si è neppure provato, segno evidente che non si sente capace di eccellere anche in questo delizioso ma non facile genere musicale, e a quell'età a cui è giunto parmi alquanto difficile che voglia cimentarvisi ».

Questa discussione alla quale assistetti, naturalmente senza permettermi d'interloquire, m'impressionò, e la mattina seguente m'ispirò... l'idea della giornata. Se, pensai, informassi il Maestro di questa discussione, non potrebbe darsi che, toccato nel suo amor proprio d'artista, si decidesse, prima di chiudere la sua luminosa carriera, di dare all'Italia anche un capolavoro di opera giocosa? E se riuscissi a farmi dare l'incarico del libretto, quale trionfo per me!

Ossessionato da tale idea presi la sera stessa il diretto per Genova, dove, come è noto, il maestro Verdi soleva invariabilmente trascorrere la stagione invernale, ed eravamo appunto in pieno inverno. Se avessi avuto un po' di sale in zucca, anzichè procedere così a precipizio, avrei ascoltata la voce del buon senso che mi diceva: l'idea può esser buona, ma il mezzo migliore per attuarla è quello semplicissimo di metterti subito

a comporre il libretto ideato, facendolo tanto bello che possa ispirare a Verdi il desiderio di musicarlo.

Invece, come dissi, corsi a Genova dove arrivai a tarda sera. Trascorsi la notte scrivendo una lunga lettera al Maestro per informarlo della discussione a cui avevo assistito; per dirgli che prima di deporre definitivamente il plettro doveva assolutamente dare all'Italia un'opera buffa di soggetto italiano, non mendicato come quello del *Barbiere* alla Francia, e infine, per colmo di sfacciataggine, mi offrivo io, autore, ecc., ecc., di librettargli la *Locandiera* del Goldoni!

La mattina seguente, alle nove, ero a suonare il campanello dell'appartamento al pianterreno del palazzo Doria, dalla parte prospiciente il mare. Mi venne ad aprire un domestico in tenuta mattutina.

— Favorisca consegnare questa lettera al Maestro appena si alza. È urgente.

— Mi dispiace ma non posso accontentarla. Ho l'ordine di non ricevere lettere nè plichi da persone sconosciute.

— Sarò dunque costretto a spedirgliela per la posta, mentre mi trovo già qui, venuto a portarla in persona.

— Per la posta nessuno le vieta di spedirla, ma l'avverto di una cosa. Vede quel sacco? — e così dicendo m'indicava un sacco giacente in un

angolo dell'anticamera — lì dentro vengono gettate tutte le lettere d'ignota provenienza che ogni giorno la posta reca al Maestro da ogni parte del mondo. Ogni cinque o sei giorni, quando il sacco è pieno, lo si versa nel mucchio di carta che serve per accendere il fuoco.

— Senza neppure esaminare il contenuto delle lettere?

— O che il Maestro dovrebbe tenere un apposito ufficio per comodo dei seccatori?

— Ma io ho assolutamente bisogno di fargli sapere una cosa che potrebbe molto interessarlo.

— Che cosa vuole che le dica, io obbedisco agli ordini che mi son dati.

— Vuol dire che attenderò il Maestro per strada e gli consegnerò la mia lettera io stesso.

— Si guardi bene dal fare ciò, — esclamò premurosamente il domestico — correrebbe un brutto rischio!

E il rischio veramente grave e non immaginabile che avrei corso qualora avessi tentato di fermare il Maestro... selvatico sulla pubblica via, mi venne dal suo domestico con vivo colorito descritto.

Verdi era in Genova un'istituzione, e i popolani genovesi i quali cantavano con tanta delizia: *Di quella pira... Eri tu che macchiavi...* e *La donna è mobile...*, orgogliosi che la loro città fosse la prediletta da lui quale sua dimora in-

vernale, si erano costituiti tutti quanti suoi fedeli e zelantissimi guardiani. Il Maestro poteva andare in giro per la città affatto solo, come di solito preferiva, salutato deferentemente da tutta la popolazione, senza che nessuno lo disturbasse, perchè se veniva abbordato da persona a lui sconosciuta, al minimo gesto di fastidio che il Maestro avesse fatto per dimostrare che non voleva essere importunato, erano pugni e calci, bastonate, che immediatamente da ogni parte piovevano sul malcapitato. Questo era tanto noto che nessuno pensava di dargli disturbo per strada. Perciò egli dimorava volentieri a Genova dove poteva vivere con la massima tranquillità e libertà a modo suo. Nessuno lo vide mai frequentare i caffè di lusso del centro, e tanto meno i circoli mondani e gli eleganti salotti dove avrebbe dovuto subire i soliti banali complimenti e soprattutto sarebbe stato costretto a parlare e a udire parlare di musica, della quale a Genova riposava. E che razza di intenditori di musica trovava nel « gran mondo »! Una volta nel salotto di una altissima dama milanese, un signore, a scopo evidentissimo di adulazione, cosa di cui Verdi maggiormente si infastidiva, gli disse:

—Maestro, io sono uno dei suoi più antichi ammiratori; sono tra quelli che nel '36 hanno per la prima volta ammirato e applaudito il *Nabucco* alla Scala.

— Ma ella — rispose Verdi — l'ha indovinata quella mia musica, perchè non fu rappresentata che nel '42!

Incredibile ma vero: il seccatore, con faccia tosta inqualificabile, insistè sostenendo che era il Maestro che si sbagliava!

A Genova Verdi faceva ogni giorno le sue passeggiate attraverso la città, scendendo poi al porto dove si deliziava ad assistere per un paio d'ore al carico e allo scarico di qualche bastimento, e a conversare con vecchi marinai che conosceva da molti anni e che chiamava confidenzialmente per nome: Pierin, Andrea, Baciccia... spesso invitandoli a una botteguccia presso la darsena dove si beveva un certo vino aspretto di cui egli, quasi astemio, gustava volentieri qualche sorso, dilettandosi di udire da quegli uomini, rudi ma semplici, nel loro energico dialetto ligure, le storie dei loro viaggi; e in quella serena conversazione trovava un riposo allo spirito.

Naturalmente quando fui informato di queste abitudini del Maestro, e specialmente del pericolo che avrei corso a fermarlo per strada, vi rinunciai. Ma la contrarietà che ne provai dovette apparire ben manifesta sul mio volto poichè il cameriere impietosito mi disse:

— Faccia una cosa, cerchi una persona che si incarichi di consegnare la sua lettera alla signora

Strepponi. Se la signora la legge a suo marito, può essere sicuro di avere immediata risposta.

Era appunto ciò che avrei dovuto fare prima di partire per Genova, ma non avrei mai immaginato che la mia qualità di direttore del *Diavolo Rosa*, di corrispondente dell'*Evénement* di Parigi, ecc., qualità che esibite nel mio biglietto da visita solevano aprirmi tutte le porte, avrebbero contato un bel nulla presso l'*orso di Busseto*, schivo qual era soprattutto dallo strisciare i giornalisti, che se ne vendicavano facendogli una nomea di superbo.

In ogni modo, confortato dal suggerimento avuto, corsi da una signora genovese di mia conoscenza la quale, avendo tre figliuole da marito, mi accoglieva sempre con la massima gentilezza, e le esposi il mio caso.

— Conosco — essa mi disse — la moglie del negoziante di musica presso le Fontane Morose, molto amica della signora Giuseppina Strepponi. Come questa, è essa pure una ex cantante, se non che, mentre essa ha sposato un modesto negoziante di musica, la Giuseppina è diventata la signora Verdi, ma però sono rimaste sempre buone amiche. Se questa signora s'incarica della faccenda, può considerarla come cosa fatta.

In breve, la mia gentilissima protettrice, fattasi in quattro per riuscire nell'intento, a condizione però che quella volta avessi accettato un

invito a colazione (il che mi costò di dover subire per qualche ora interminabile le abilità pianistiche e canterine delle sue tre figliuole), riuscì a condurre le cose tanto bene che la sera stessa ebbi un biglietto della signora Strepponi, col quale mi avvertiva che suo marito mi attendeva da lui il mattino seguente alle ore dieci.

Puntualissimo, come è facile immaginare, all'ora fissatami mi presentai. Trovai il Maestro nell'anticamera ove stava mettendosi il cappello e con l'aiuto del domestico indossava il soprabito. Si scusò dicendo che quella era l'ora della sua passeggiata e che, se non mi dispiaceva di accompagnarlo, poichè nella giornata aveva già altri impegni, avremmo potuto chiacchierare lungo la strada. Avendo udito che io ero di Piacenza prese a discorrere con me nel suo dialetto bussetano, che ha tutte le « bellezze » del piacentino unite con quelle del parmigiano, e alla mia osservazione che eravamo quasi compaesani, essendo Busseto e tanto più la villa di Sant'Agata, dimora abituale del Maestro, proprio al confine della mia provincia, mi assicurò che egli si sentiva più piacentino che parmigiano. Si sapeva infatti che egli aveva assai più interessi e manteneva più salde amicizie a Piacenza, dove fu persino consigliere comunale, anzi che a Parma dove aveva rare occasioni di capitare, mentre fra le altre cose, nei frequenti viaggi che

era costretto a fare per recarsi a Milano e per il viaggio annuale a Genova, faceva capo alla stazione di Piacenza dove giungeva con la propria vettura e dove il capostazione cav. Mazzacorati gli usava immancabilmente la cortesia di accoglierlo nel suo ufficio per salvarlo dalla fastidiosa curiosità dei viaggiatori e dalle loro chiassose dimostrazioni; donde l'intima amicizia che per quarant'anni legò quei due uomini, amicizia che cedeva soltanto di fronte a quella più profonda di tutte, e che datava dalla prima giovinezza, con un altro piacentino, il calzolaio Zaffignani, il quale, grazie alla *réclame* fatta al suo negozio dalla sua intimità col grand'uomo, da lui frequentemente ospitato, prosperò in guisa da poter trascorrere la vecchiaia nell'agiatezza. Ma a parlare di Verdi, le divagazioni non finirebbero mai: mi affretto perciò verso la fine.

— Ce l'ha questo libretto? — mi disse il Maestro nell'uscire. — Lo può intanto lasciare qui.

— Tra quindici giorni glielo mando.

— Bene! Non ho mai composto opere buffe perchè i miei tempi non furono fatti per ridere, e anche perchè in questo genere di musica è impossibile far meglio del *Barbiere*, ma se il suo libretto mi suggerirà ancora qualche cosa... chissà che prima d'andarmene... È già molto l'impegno che prendo di leggerlo, perchè, vede quel sacco?...

E così dicendo, rivolgendosi indietro mi mostrò anche lui quel sacco che già ben conoscevo; quindi avviandosi per strada continuò:

— In quel sacco entrerà almeno un centinaio di libretti ogni anno. Come potrei prenderne cognizione? Quando dopo i primi successi cominciarono a inviarmene qualcuno, io non mancavo mai di ringraziare lo speditore e anche di leggere il suo lavoro... quasi sempre detestabile. In seguito mi contentai di ringraziare, senza leggere; ma quando i libretti diventarono valanga, diventarono diluvio, per non far torto a nessuno fui costretto a ricorrere a quel sacco provvidenziale!

Ciò che io risposi e dissi all'illustre Maestro dovette metterlo di buon umore, poichè lo udii fare qualche risatina, e così procedemmo lentamente verso il centro della città: io tutto orgoglioso di camminare accanto a un uomo che quasi tutti i passanti salutavano con rispetto; lui appoggiantesi tratto tratto al mio braccio come se fossimo stati vecchie conoscenze, ilare e arzillo, contrariamente al suo contegno molto serio e con una tinta di malinconia che contribuì molto alla sua fama di misantropo. Mi fu poi detto che non avendo figli, e avendo perduti ancora bambini i due che aveva avuto dalla prima moglie, si trovava sempre volentieri coi giovani che avessero avuto la fortuna d'incontrare di

primo acchito la sua simpatia, e che ciò fosse vero lo dimostrarono pochi anni dopo le liete accoglienze che lui, schivo dei rumori, faceva sempre a Luigi Illica quando, chiassoso, esuberante, inesauribile burlone qual'era, si recava ogni tanto a Sant'Agata a leggere al venerando Maestro qualche nuovo libretto, da lui composto per qualcuno dei giovani musicisti che spuntavano allora (Puccini, Mascagni, Giordano, ecc.), approfittando dei consigli che con arte finissima sapeva cavarne.

Procedevo dunque accanto al grande uomo trionfalmente, ma ahimè! la mia buona ventura fu di troppo breve durata! Eravamo appena arrivati dinanzi alla chiesa dell'Annunziata, quando ecco un omaccione, che a primo aspetto avrei preso per un facchino, ma nel quale ben presto riconobbi il tipo del cantante teatrale di allora. Ecco quel pezzo d'uomo farsi innanzi al Maestro a braccia tese. Doveva certamente essere uno dei più insigni interpreti di Verdi e grande amico suo, poichè, con mia sorpresa, vidi il Maestro non solo corrispondere alla sua stretta di mano, ma abbracciarlo con affetto, esclamando:

— O guarda, guarda chi si vede: *al me Gigion! C'ma vàla?*

Poi, senza complimenti, rivolto a me, congedandomi mi disse semplicemente:

— Dunque siamo intesi. Mi mandi pure il suo libretto.

E messosi sotto il braccio del sopraggiunto amico suo, che certo da gran tempo non vedeva, mi piantò in asso.

Rimasi alquanto contrariato da quella improvvisa rottura di un colloquio che mi si offriva tanto promettente; tuttavia dopo qualche breve istante di riflessione mi convinsi che potevo dichiararmi soddisfatto della mia gita a Genova, e tornai a Torino sempre entusiasta della mia idea. Ricordando il proverbio che bisogna battere il ferro quando è caldo, mi ripromettevo di comporre in pochi giorni il libretto per spedirlo... alla signora Giuseppina. Appena arrivato, mi accinsi al lavoro, ma... il giorno dopo l'interruppi per correre dietro ad un'altra pazza fantasia. Fatto sta che quel libretto, cominciato una infinità di volte e rimasto sempre alle prime scene finì col rimanervi definitivamente!

Pochi anni dopo, quando venne annunciata la rappresentazione della « commedia musicale » *Falstaff* del più che ottantenne maestro Verdi, non seppi staccare da me il pensiero che il Maestro si fosse deciso a compierla suggestionato dalla esposizione che io gli aveva fatta della discussione sopra ricordata fra i due insigni critici musicali, e che, non avendo più ricevuto il libretto da me annunciatogli, avesse dato l'inca-

rico di allestirgliene uno al suo ultimo librettista, Arrigo Boito, il quale certamente lo fece assai migliore di quello che avrei potuto fargli io. Peccato però che il soggetto non abbia saputo trovarlo in Italia!

In occasione della rappresentazione del *Falstaff* scrissi i versi che qui riesumo, e che furono allora riprodotti da varî giornali.

La mosca della favola esopiana, che posata sull'aratro trascinato dai buoi si vanta di averli aiutati ad arare, può forse calzare al caso mio, ma è certo che l'ultima opera inaspettatamente creata dal grande vegliardo e che, al contrario delle precedenti sue opere, tutte eminentemente passionali, prevalentemente romantiche, e diciamolo pure a maggior vanto, di gusto popolare, riuscì di fatto quale era stata da me auspicata invocandola da lui nella mia lettera e a viva voce nel breve colloquio che mi concesse; riuscì, dico, una commedia musicale aristocratica, elegante, sprizzante da ogni suo ritmo un sorriso pieno di apollinea italiana giocondità. Quello appunto che, senza il *Falstaff*, sarebbe mancato al Verdi per eguagliare, se non superare, il sommo Rossini.

Ed ecco finalmente i versi ispiratimi dal grandioso successo del *Falstaff*; miseri versi nei quali tuttavia si possono trovare più cose che essi non dicono:

GENERAZIONI DIVERSE

« *A Giuseppe Verdi* ».

Già gloriosa pel mondo l'alma tua melodia
cullò in libera terra la fanciullezza mia.
Poi tu scrivevi *Aida*;... io gli antichi ideali
più non trovando, a caccia di fole, allargai l'ali:
cercando un nuovo vero, cercando un nuovo bello,
naufragai nell'assurdo... Tu scrivevi l'*Otello*!
Poi, ricordi che io, giovin, sconclusionato,
in corsa dietro vani miraggi affascinato,
per te, sublime vecchio, volea vestir di rime
in un libretto comico la commedia sublime
di Goldoni?... Meteore sono fuggiti i dì,
e nostra via seguimmo l'uno e l'altro. Così,
nati entrambi alle falde dello stesso Appennino,
dove il Po s'inorgoglia nell'agro piacentino,
dove Melchiorre Gioia, Romagnosi, Giordani
mostraron che ancor vivi erano gli Italiani:
ma in tempi assai diversi affacciati e cresciuti,
tu in tempo di fervori, io dei mali più acuti,
tu rifulgi, ottantenne, di novelli splendori,
io in ubbie disutili spreco gli anni migliori;
tu rinverdi i tuoi lauri, o sommo, eterno Verdi;
a me dicon le genti: Ahi, che il tuo tempo perdi!

CAPITOLO XXI.

Il diavolo in teatro.

Fin dalle prime origini del moderno teatro il Diavolo è stato sulle scene teatrali uno dei principali personaggi, senza il quale non si sarebbero neppure immaginate possibili le rappresentazioni dei primitivi « Misteri ». E questo personaggio seppe subito accaparrarsi le simpatie del pubblico, anche facendo la propria apologia, perchè le sue ragioni sapeva dirle assai bene. Basta a questo riguardo vedere nel curioso *Contrasto* di Fra Bonvesin da Riva, citato dal D'Ancona nella sua opera *Le origini del Teatro Italiano*, la disputa in cui il Diavolo ardisce rimproverare la Madonna della ingiustizia sua verso di lui:

DEMONIO

Si fa contra justizia e contra legaltae
Robando l'altroi guadanio con grand'iniquitae.
Lo peccator del mundo più t'ha offeso ka mi,
Per lu sunt matre de Deo, per lu sunt eo regina...

MADONNA

Per lu sunt matre de Deo, per lu sut eo regina...

DEMONIO

Se per lo peccator tu e' in grand honor
E eo son senza dobio cason del peccator:
Tu e' donca anc per mi matre del Creator,
E s'eo non fosse habindho, tu non avrissi quel honor...
Per que nom vo tu ben donca? Per que no me fa tu honor?
Per que me contrarij tu in far lo meo lavor?

Da allora in qua anche il Diavolo ha molto progredito, e se a quello del *Contrasto* ingenuo di Fra Bonvesin avviciniamo il Diavolo che ancora sale il palcoscenico, ne vien fuori un altro genere di... contrasto, che ci mette subito sott'occhio l'immensa differenza fra due epoche che pur sono divise da poche centinaia di anni soltanto. Il *Diavolo* di Molner, di cui il nostro grande attore Ermete Zacconi ne ha fatto una delle sue più geniali « creazioni », non è più un personaggio convenzionale, una maschera teatrale con le corna e con la coda, ma viene psicologicamente rappresentato dallo stato di coscienza di un individuo, uno stato di coscienza che non si manifesta, anzi, per dirlo in bella lingua... modernista, non si « esteriorizza » con l'interminabile monologo in cui un autore comico di altri tempi avrebbe fatto esporre dal protagonista i cavillosi ragionamenti che lo persuadono

a fare quel che gli piace di più, anche se contrario alla morale, vale a dire lo persuadono a peccare; ma viene invece mostrato in una serie di ingegnose trovate, nelle quali un altro personaggio è sempre pronto a suggerire al protagonista le brutte cose che egli trova piacevoli a fare!

Tra questi due estremi di diavolerie teatrali si può dire davvero che il diavolo è stato cucinato in tutte le salse. Nel teatro lirico lo hanno fatto cantare sotto le vesti più diverse, non escluse neppure quelle femminili, come nella *Diavolessa* del nostro Galuppi (1775) e, per citare soltanto le opere dei maestri insigni, ricorderò *Il Diavolo zoppo* del grande musicista Haydn, rappresentata a Vienna nel 1770; *Il Castello del Diavolo* di Schubert; *Le Diale est là* di Weber; *Roberto il Diavolo* di Meyerbeer; *Il Diavolo color di rosa* di Petrella; *Fra Diavolo* di Auber; *Il Diavolo e lo Zingaro* di Vanderbroeck; *Il ponte del Diavolo (Devil's Bridge)* di Brahms; *Il Diavolo condannato a prender moglie* dei Fratelli Ricci, autori del popolarissimo *Crispino e la Comare*; *Il Diavolo scatenato (Der Teufel ist lost)* di Dinnecki; *Il diavolo della notte* del celebre contrabassista Bottesini; e un altro *Diavolo zoppo* del maestro Dall'Argine, autore del ballo *Brahma*. Non parliamo poi di tutti gli altri diavoli così cari alla scena lirica sotto i nomi di *Mefistofele*, *Asrael*, *Asmodeo*, ecc., e non parliamo delle innumere-

voli operette rallegrate dal Diavolo, come: *Le Diable a Yvetot* di Gessler; *Il Diavolo in corpo* di Marenco; *Il Mulino del Diavolo (Die Teufelmühle)* di Macferren; e la zarzuela tanto popolare a Madrid, *El Diablo en el poder*, e l'indiavolata operetta parigina, *Le Carnet du Diable*, e via dicendo.

Nel teatro in prosa alcune produzioni dove il diavolo ha parte importante meritano un breve cenno.

Dal romanzo *Il Diavolo zoppo*, di Lesage, oltre a varî libretti d'opera, furono tratti altresì drammi e commedie, fra cui l'*Eugenia* di Beaumarchais. L'autore del *Gil Blas*, alla sua volta, aveva tratto quel romanzo dalla novella satirica spagnuola *El Diablo cojuelo*, del Guevara, ma il suo rifacimento ottenne immensa popolarità specialmente per i molti episodi che v'introdusse e dove sotto i nomi spagnuoli aveva messo in scena personaggi reali e ben noti della vita parigina. Questo genere di letteratura satirica fece inorridire nella sua vecchiaia l'austero Boileau, il quale licenziò su due piedi il suo cameriere per averlo trovato intento a leggere il romanzo del Lesage. Meno male se avesse letto il noioso poema *Lutrin* del padrone; ma probabilmente Boileau non lo aveva preso al suo servizio perchè leggesse poemi e romanzi; figurarsi poi un romanzo dove

poteva imparare tra le altre cose che i padroni sono della stessa creta dei loro servitori!

Un altro celebre romanzo, ora dimenticato, *Le Memorie del Diavolo* di Federico Soulié, diede molta materia al teatro. Fu giudicato un capolavoro, quando il pubblico gustava soltanto la letteratura terribile e violenta; sono accumulati in esso centinaia di episodi che hanno per soggetto il furto, la seduzione, l'assassinio, l'adulterio, l'incesto, tutte le vergogne insomma, e tutte le ignominie. Eppure di lì fu tratta con lo stesso titolo una graziosissima commedia che fu carissima al nostro più grande attore, Gustavo Modena, e che adesso si recita soltanto... nei collegi.

La bizzarra commedia *Il Diavolo predicatore*, in spagnuolo *El Diablo predicador y mayor contrario amigo*, è tuttora una delle produzioni più popolari del teatro classico spagnuolo. Pubblicata dapprima anonima, a causa del suo soggetto assai pericoloso nel paese della Inquisizione, poichè è in fondo una satira religiosa, venne successivamente attribuita a Francisco de Villegas, a Damian Cornejo e a molti altri, finchè la critica si accordò nel ritenerne autore Luigi Belmonte Bermudez, poeta contemporaneo di Lope de Vega.

Nella letteratura teatrale spagnuola merita di esser ricordato anche il famoso *Diavolo-Mondo*

(El Diablo-Mundo) dell'Espronceda, poi che questo poema, nella mente dell'autore, doveva essere il prologo di un immenso dramma dove voleva condensare tutte le gioie e tutti i dolori, tutte le passioni insomma, dell'umanità; un dramma che poi il poeta non si sentì in forza neppur di cominciare, cosicchè quel suo prologo potè essere paragonato a un portico luminoso aperto sul vuoto.

I Diavoli neri, di Vittoriano Sardou, rappresentati a Parigi nel novembre del 1863, sono un dramma in 4 atti, definito da Paul di Saint Victor « una nauseabonda attualità ». Vi era riprodotto il fatto, pascolo in quell'anno delle cronache scandalose, di un augusto personaggio napolitano che rubava i gioielli della propria amante. Il dramma, atteso ansiosamente anche per i molti ostacoli che erano stati posti alla sua rappresentazione, non piacque, ma durante parecchie sere richiamò molta folla, alle undici precise, per una scena scabrosa che durava pochi minuti, ma che eccitava molto la curiosità, cosicchè fu messa a fare il paio col famoso *do diesis* di Tamberlick, che alla sua volta « esplodeva » in un altro teatro alle ore dieci e mezzo precise, dopo di che, fosse *Poliuto* o *Trovatore* che continuasse a cantare, il pubblico se ne andava. Attrazioni, come ben si capisce analoghe a quelle dei fenomeni da fiera, e che con l'arte vera non hanno nulla a vedere.

Per non dilungarmi ancora citerò i titoli soltanto di molte altre commedie o drammi a trame diaboliche, quali sono: *Il picco del Diavolo*; *I sette castelli del Diavolo*; *La coda del Diavolo*; *La moglie del Diavolo*; *Il Diavolo e il Conte di San Germano*; *Il Diavolo e la Ballerina*; *Il Diavolo a Siviglia*; *Il Diavolo alla finestra*; *Il Diavolo a scuola*; *Il Diavolo in vacanza*; *Il Diavolo organista*; *Il Diavolo rosa*; *Il Diavolo rosso*; *Il Diavolo verde*; *Il Diavolo nero*; *Il Diavolo a quattro*, e persino... *I quattrocentomila Diavoli!*

Non è pertanto a meravigliare se, con tanti diavoli, qualche artista afferma con profonda convinzione che il teatro è diventato... un inferno!

CAPITOLO XXII.

La danza.

Ora che in fatto di danze siamo arrivati a prender lezione dai... negri, credo interessante occuparmi anche di quest'arte minore, che può dirsi la più popolare, perchè alla portata di tutti e che, come nessun'altra, ha in ogni tempo avuto tanti e sì appassionati amatori, come sì accaniti detrattori.

« *Ubi saltatio ibi diabulus!* ». Così, con questa esplicita frase suggestiva, San Giovanni Crisostomo riassumeva le sue diatribe contro la danza in generale. « Nel ballo il corpo è disonorato da pose indecenti. L'anima ancor più, imperocchè le danze sono giuochi dei demoni, e color che ne fanno il loro divertimento e il loro piacere sono ministri e schiavi dei demoni. Essi si conducono da bestie piuttosto che da uomini, poichè si abbandonano a piaceri così vergognosi... *Ubi saltatio ibi diabulus!* ». Sant'Ambrogio rincarava la dose: « Solo le madri impudiche e adultere

possono tollerare che le loro figliuole danzino, non già le madri caste e fedeli ai loro sposi, le quali debbono insegnare alle loro figlie ad amare non il ballo ma la virtù! ».

Di queste tirate roventi contro la danza se ne trovano a centinaia negli scritti di S. Agostino, di S. Basilio, di S. Cipriano, di S. Ignazio vescovo d'Antiochia, di quasi tutti, insomma, credo anzi, di tutti i Padri della Chiesa; e quelle frasi i moderni predicatori citano ancora trionfalmente per tuonare dal pergamo contro l'indecenza e la immoralità dei balli odierni, così come pochi anni or sono si servivano di quelle stesse citazioni per gridare contro il *tango*, come prima contro il *cake-walk*, e settanta o ottant'anni fa contro il *walzer*, un secolo fa contro la *polka*, nel Settecento contro le *pavane*, nel Seicento contro le *monferrine* e la *gagliarda*, nel Cinquecento contro le *moresche*, e via via.

I predicatori e i ministri della Chiesa che si levavano contro il *tango* non facevano che rendersi eco dello scandalo che inevitabilmente accompagna l'apparizione di qualsiasi nuovo ballo. Quando la sentimentalità languidamente menzognera del *walzer* tedesco fece la sua prima comparsa in Francia, questo ballo venne ad una voce proclamato « una riprovevole indecenza ». Che i mariti potessero stare a guardare le proprie mogli a girare vorticosamente, strettamente ab-

bracciate a un'altr'uomo, pareva, come risulta dai giornali del tempo, un colmo d'immoralità e di abbiezione, che, di certo, non sarebbe mai riuscito a penetrare nelle case oneste e tanto meno a imporsi nelle sale aristocratiche, tanto che in Roma, sotto Leone XII, fu dal cardinale vicario proibito. Lo stesso era avvenuto pochi decenni innanzi per la *polka*. I vecchi giornali inglesi dell'inverno 1812-1813 sono pieni di proteste contro questo « ballo selvaggio » che per la prima volta si tentava di danzare nelle sale di Londra, e nella interessantissima raccolta delle lettere di lady Elisabeth Spencer Stanhope, pubblicata nel 1913, si può vedere quale scandalo suscitò quell'innocentissima danza la prima volta che fu ballata in casa sua. Parecchie signore si ritirarono indignate; un cronista mondano, sir Teodoro Hook, qualificò quel ballo come una mistura di « gesti incomposti e di attitudini licenziose », e per tutto il resto della *season* i saloni di lady Elisabeth furono, come si direbbe adesso, « boicottati ».

Se risaliamo il corso dei secoli c'imbattiamo continuamente in questi scandali immancabilmente suscitati da ogni nuovo ballo. Alla fine del Quattrocento, allorchè venne in tanta voga nelle case dei grandi la *moresca*, un ballo in cui bisognava saltare come caproni, il frate domenicano Johannes Gerolt, trattando di essa nelle sue

prediche (*Argentorati*, 1492), dimostrò che quella *chorea* non solamente era una sciocchezza: *est enim magna stulticia sic saltare, ut hircus*, ma era altresì peccato mortale perchè offendeva Cristo: la qual cosa non impedì affatto che Lucrezia Borgia, nella grande festa data in Vaticano il capodanno del 1502, in occasione delle sue terze nozze con Alfonso d'Este, duca ereditario di Ferrara, per invito fattole dallo stesso pontefice Alessandro VI, orgoglioso della figliuola prediletta, desse prova della sua grazia e della sua arte in quel ballo, e con sì trionfale successo che immediatamente tutte le dame presenti vollero imitarla, come narra El Prete da Correggio, inviato da Ferrara, nella descrizione che di quella festa mandò a Isabella Gonzaga. Nè le sfuriate moraliste che non furono risparmiate un secolo dopo alle *monferrine* impedirono che Margherita di Valois, prima moglie di Enrico IV, re di Francia, imparasse a danzare un ballo di quel genere con tanta grazia che in tutta Europa, si disse, niun'altra donna vi era che lo danzasse con tale arte, tanto che don Giovanni d'Austria, quando fu governatore delle Fiandre, fece appositamente il viaggio da Bruxelles a Parigi, ove riuscì ad assistere incognito a una festa di Corte, per poter veder ballare quella regina.

Ma perchè mai, adunque, vediamo sempre ostilmente accolto ogni nuovo ballo, e perchè pel

solo fatto che un ballo ha sapore di novità deve necessariamente apparire al primo momento immorale?

Per trovare una risposta a tale domanda occorre esaminare, sia pure molto in iscorcio, quale è l'essenza della danza.

La danza, anzitutto, è il simbolo personificato della letizia. È la giovinezza perennemente rinnovantesi che, sollevando le membra fatte agili e pieghevoli, esulta al ritmo della musica come se tutto l'essere suo diventasse immateriale trasformandosi così in uno spettacolo di gioia, di armonia, di bellezza, anzi, direi quasi, diventando la bellezza stessa in azione. È, insomma, una specie di entusiasmo dell'istinto, e siccome questo converge soprattutto alla conservazione della vita, la quale non può essere mantenuta che mediante la sua continua riproduzione, ne consegue che la danza non è che una manifestazione dell'Amore, ossia dell'energia universale. Una « legge eterna della natura » la chiamava il grande astronomo e filosofo Alessandro von Humboldt il quale, considerando il moto eterno dei corpi siderali come nient'altro che una danza ritmica, metteva questa in rapporto con i balli dei tempi suoi, e scriveva che gli uomini ballando emulano le sfere e cospirano all'armonia universale! Ora è un fatto che il ballo così concepito non è più sola arte, ma diventa l'espres-

sione di vita più bella, la più forte, la più attraente che sia possibile a creature viventi manifestare, tanto che la danza parmi potrebbe definirsi quale una proiezione nel movimento, della natura umana, variata secondo le sue razze, con ogni suo desiderio, con ogni suo sogno, scopo di letizia, con atti e con gesti che debbono esser composti, graziosi, castigati e supremamente estetici. E in questo si ha veramente la fusione di arte e vita.

Concepita in tale modo, l'arte della danza si comprende come possa altresì suscitare odî profondi quali non furono mai conosciuti da altre arti. Poichè, invero, l'energia motoria che pervade l'universo si riduce, anche in ogni sua minima particella, ad una lotta tra l'essere e il non essere, è evidente che debbano eternamente sussistere due diverse correnti, l'una delle quali tende alla vita. Il canto, fratello minore della danza, e che della musica è l'espressione più soave, trova tuttavia chi lo odia. Vi sono al mondo delle persone che non hanno mai neppure tentato di cantare, come vi furono persino dei genî pei quali la musica non è mai stata altro che il più ingrato dei rumori. Lo stesso avviene rispetto alla danza. Una particolare perversione dell'istinto induce molte persone ad abborrirla: re Alfonso d'Aragona non solamente non poteva soffrire la danza, ma soleva dire altresì che la

sola differenza tra un matto e uno che balla sta in ciò che la follìa di questo non dura quanto quella dell'altro!

La danza, quale noi la concepiamo, come manifestazione di vita collettiva, non fu mai in grande onore presso il popolo turco, tanto che lo Stendhal (*Rome*, p. 653) rivelò con grande sua sorpresa la seguente osservazione fatta da un signore turco a un suo amico francese: — Come mai, amico mio, state a sudare tanto per danzare mentre, ricco come siete, potreste pagare delle persone che danzino in vece vostra? —

Viceversa nessun'arte ha mai sollevato tanti entusiasmi quanto la danza; nessun'artista ha mai fatto prorompere le folle in deliranti furori quanto talune famose danzatrici, come nello scorso secolo la Cerrito e la Elssler; nessun filosofo ebbe, per aver esercitato le altre arti, tante lodi quante Socrate per aver ballato pubblicamente in Atene, mentre Platone venne invece rimproverato per non aver voluto imitare quel lodevole esempio; nessuna novità infine ottiene tanta voga e tanto successo quanto un ballo nuovo che riesca a trionfare sui vecchi, tanto che quando le danze greche si acclimatarono in Roma, l'austero Catone dovette imparare a ballarle a cinquantanove anni, età non precisamente adattissima per simile esercizio!

Constatato così, per quanto a grandi linee sol-

tanto, il substrato fondamentale della danza, parmi diventi molto facile intendere come qualsiasi ballo, fino a che alle sue movenze e ai suoi gesti inusitati non si sia, come suol dirsi, fatto l'occhio, debba sembrare a primo aspetto indecente. Le danze che le sacerdotesse di Ptah danzavano in Menfi dinanzi al bue Api, simbolo della incarnazione della Natura, e che furono quanto di più sacro e di più religioso ebbe il religiosissimo Egitto, probabilmente ci sembrerebbero anch'esse indecenti, perchè, suggestionati dall'intima essenza della danza in genere, riferiremmo ai movimenti e ai gesti di quelle sacerdotesse significati assai diversi da quelli che esse vi univano.

In conclusione la danza, « poesia muta » come la chiamò Simonide, si presta in gran parte, al pari della musica, ad essere interpretata soggettivamente, come a ciascuno talenta, cosicchè la sua moralità o immoralità anzichè intrinseca risiede piuttosto nello stato d'animo dello spettatore e più ancora in quello degli esecutori di una data danza, dai quali soprattutto dipende l'esser questa decente o indecente. Tale duplice aspetto dell'arte di Tersicore fu assai bene tratteggiato dal grande poeta Giovanni Prati, troppo a torto messo in oblìo, in alcuni bellissimi versi del suo *Carme a Fanny Elssler*, i quali parmi non inopportuno ricordare:

Arte non di scambietti e di proterve
pose, o d'obliqui vezzi, e di pungenti
voluttuose vanità maestra,
ma tessuta per lei delle più caste
leggiadrie della luce, e del più intenso
mistero inenarrabile dei suoni,
e di quanto nel cor arde e fiammeggia
d'animoso, di grande e di gentile:
non mercato di polpe e di sorrisi
ma fiammella di Dio, troppo ahi! fugace
compagna alle pensose Arti immortali,
ben io t'adoro!...

A questo punto talune anime timorate potrebbero domandarmi: Come avviene dunque, che della danza, che un nobilissimo poeta, quale fu il Prati, giunse a chiamare fiammella di Dio e a ritenere degna di adorazione, come avviene che i Santi Padri della Chiesa l'hanno con tanta unanimità riprovata e combattuta?

* * *

Ma le numerose invettive che i Padri della Chiesa lanciarono contro il ballo non valgono affatto a dimostrare, come taluni pretendono, che la Chiesa Cattolica sia contraria alle danze e che queste non possano conciliarsi con la religione.

Con buona pace anche di quei parroci di campagna i quali, ad imitazione del curato intransigente immortalato da Paul Louis Courier in

una sua satira famosa, minacciano di privare il loro gregge perfino delle funzioni religiose se nel giorno della sagra vi sarà in piazza il ballo pubblico, posso asserire che non vi è alcun testo ufficiale ecclesiastico, non vi è alcuna definizione di Concilio, nessun decretale, nessuna bolla pontificia che proibisca la danza. La Santa Sede, insomma, non ha mai colpito il ballo categoricamente, ma soltanto, oltre al non permettere la sua degenerazione in scostumatezza, cercò sempre d'impedire che le danze nuocessero all'osservanza dei doveri religiosi. Così, tra le bolle meno antiche relative ai balli, troviamo la bolla *Inter coetera* del liberalissimo papa Lambertini, Benedetto XIV, con la quale questo pontefice, il 1° gennaio 1748, ricordava ai fedeli che non dovevano protrarre troppo il ballo la notte del martedì grasso, per non profanare il mercoledì delle Ceneri, lamentando il fatto che ballerini e ballerine entrassero quel giorno in chiesa e si avvicinassero alla SS. Comunione senza che neppure si fossero curati di andare prima a casa a deporre gli abiti di maschera, che indossavano dal giorno innanzi, e solo contentandosi di togliersi la *larva* dal volto!... *Ita ut multi sint, qui ab hujusmodi choreis, ludis vigiliis discendentes, deposita quidem larva, iisdem vero indutis vestibus quibus personati quaqua versus processerant, Ecclesiam subeant Divinis Mysteriiis intersint Sacros Ci-*

neres accipiant (*Bullarium Magnum*, vol. XXVI, p. 319, CF. XXV, 232).

Le citazioni poi contrarie al ballo che si traggono dalle Sacre Scritture, specialmente dagli *Atti degli Apostoli*, riguardano in modo generale le seduzioni del sesso femminile le quali, senza dubbio, trovano nel ballo un'eccellente occasione per meglio farsi valere; e quanto agli scrittori ascetici che del ballo si sono occupati, se prendiamo, per esempio, il capitolo che S. Francesco di Sales vi ha dedicato nella sua introduzione alla *Vita devota*, troviamo che questo santo ritiene bensì tale divertimento come un incentivo al peccare, non però lo vieta a Filotea, ma solamente cerca di distogliernela asserendo tra le altre cose: « La danza è come i funghi; i migliori non valgono nulla ». Dalla quale frase possiamo dedurre soltanto che a S. Francesco di Sales non piacevano i funghi, ma che se ad altri invece piacciono e ne mangiano, non per questo sono necessariamente votati all'Inferno!

Rimangono, è vero, le invettive contro le danze dei Padri della Chiesa che io stesso ho ricordate, ma quelle loro sfuriate erano ai tempi loro oltremodo opportune, perchè i balli contro i quali essi scagliavano i loro fulmini erano quelli che tuttora sopravvivevano al paganesimo; erano anzi un residuo della religione stessa che essi intendevano sradicare, poichè erano le « danze sacre »

molto indecenti, ammissibili nel culto di Afrodite, ma che non si convenivano più al culto cristiano. E che nei primi secoli del cristianesimo l'usanza di quelle danze pagane avesse continuato a mantenersi o persino fossero state accolte nei nuovi riti non si può mettere in dubbio, dappoichè ce lo affermano gli stessi Santi Padri che gridarono contro quell'uso. Basti leggere in proposito un capitolo che su questa materia scrisse Sant'Agostino e che comincia appunto: *Erat gentilium ritus, apud christianos retentus, ut diebus festis ballationes exercerent*, ecc.

Il cristianesimo, divenuto religione vittoriosa e trionfante, nel sostituirsi a quella vinta, trasformò a poco a poco le danze lascive dei pagani, « giuochi dei demoni » come li chiamava il Crisostomo, ma non abolì nè vietò il ballo, anzi, parmi sia da ascrivere a grande merito speciale della Chiesa Cattolica il non aver allontanato la danza neppure dai luoghi sacri dove si mantenne, come vedremo, fino a non molto tempo addietro, nello stesso modo che non ne allontanò la musica, nè la pittura, nè la scultura, nè la poesia, nulla insomma di tutto ciò che educa qualche fiore nell'arida landa della vita.

La tolleranza, direi quasi la simpatia che la Chiesa Cattolica dimostrò sempre verso il ballo, ha le sue radici nel Vecchio Testamento, dal quale apparisce quale grande trasporto avevano

gli Ebrei per la danza, da essi contratto probabilmente durante il loro lungo soggiorno in Egitto dove le danze erano tanta parte dei riti religiosi e delle usanze popolari. Perciò vediamo, subito dopo il passaggio del Mar Rosso, la profetessa Maria guidare le danze delle donne ebree nelle feste di esultanza e di ringraziamento al Signore per la liberazione del popolo eletto e più tardi lo stesso re David danzare dinanzi all'Arca, come mirabilmente ricorda Dante:

> ... precedeva al benedetto vaso
> Trescando, alzato l'umile salmista:
> E più e men che re era in quel caso.

alla quale danza del re ebreo i commentatori della Bibbia dedicarono innumerevoli dissertazioni: tra gli altri il padre benedettino Calmet che ci descrive il ballo di quel re in modo sì preciso che si direbbe vi abbia assistito. Nel Tempio di Salomone eravi uno speciale reparto, detto *coro*, specie di scena destinata appunto alla sacra *chorea*. Geremia, facendo voti per la ricostruzione di Gerusalemme, invoca tamburi e danze; e lo stesso Jehova, tanto permetteva il ballo che nell'annunciare al suo popolo la fine della schiavitù con cui l'aveva punito, gli dice: « O Vergine d'Israello, io ti restituirò le tue arpe e tu ritornerai a danzare nelle liete adunanze ».

Caduto il paganesimo, la Chiesa di Cristo, che

accolse e continuò il Vecchio Testamento, non poteva certo vietare le danze, ma accogliendo persino quelle degli stessi pagani le volle rendere costumate e decenti. Così, decentissima era la danza che nei primi secoli dell'êra cristiana si eseguiva nella sacra festa delle Agapi, istituita in memoria dell'ultima Cena di Gesù con gli Apostoli; e San Gregorio, all'imperatore Giuliano che, rinnovatore del culto pagano, voleva rimettere in onore certe danze proprie degli antichi Saturnali, scriveva: « Se vi sentite attratti da queste feste, se provate il desiderio di prendervi parte e di ballare, ballate, io vel consento. Ma perchè rinnovare le licenziose danze della barbara Erodiade, perchè non imitate piuttosto le caste danze del re David dinanzi all'Arca? Questi esercizi pietosi sono degni di un imperatore e di un cristiano ».

Abusi certamente ve ne furono; tanto che, per esempio, intorno alle così dette « Feste dei Pazzi » e alla « Festa dell'Asino », vere degenerazioni orgiastiche degne dei baccanali pagani, e che tuttavia nel Medio Evo si celebravano nelle chiese, non sarebbe difficile compilarne una prolissa bibliografia; ma, mentre da un lato abbiamo numerosissime decisioni sinodali e decretali e bolle di pontefici rivolte a combattere e a proibire quelle orgie, d'altro lato abbiamo non meno numerose apologie laiche le quali ci spiegano

come quelle feste sconvenienti abbiano potuto attecchire e durare tanto a lungo. La stessa Facoltà Filosofica di Parigi, in una sua memoria presentata alla Santa Sede contro un divieto dell'arcivescovo di quella città, arrivava a concludere che quei sacri carnevaletti non erano punto dannosi allo spirito religioso, in quanto che servivano a far tornare di poi con più fervore i devoti alle pratiche di pietà! *C'est pour cela que nous donnons quelques jours aux jeux et aux bouffoneries, afin de retourner ensuite avec plus de joye et de ferveur à l'étude et aux exercices de la Religion.*

Troppo solido fondamento aveva il carnevale nell'antico adagio *Semel in anno licet insanire* perchè fosse possibile abolirlo, tanto che per quanto sia decrepita la sua istituzione, esiste tuttora, ma la Chiesa non poteva permettere che le baldorie carnevalesche si tenessero nei luoghi sacri, e se in questo abusi vi furono, essa finì col trionfarne. Una prova della tenace lotta sostenuta dalla Chiesa contro quelle gazzarre indecenti l'abbiamo altresì nelle numerose leggende dei « ballerini maledetti », tra le quali è assai importante quella dei ballerini di Kölbrigk ritenuta degna di studio accurato dal professore E. Schröder, che gli dedicò molte pagine nella *Zeitschrift für Kirchengeschichte* (tomo XVII, pagg. 94-164) e da Gaston Paris che parimenti se ne occupò a lungo nel *Journal des Savants*

(fascicolo del dicembre 1899). Credo valga la pena di riassumere, sia pure in poche linee, per chi non la conoscesse, la curiosa leggenda.

In un anno di poco posteriore al mille, nella santa notte di Natale, una comitiva di uomini e di donne aveva cominciato a ballare, secondo l'uso dei tempi, nel cimitero contiguo alla chiesa parrocchiale di Kölbrigk, in Sassonia; e poichè, essendo giunta l'ora della messa, essi continuavano ancora il loro ballo, il prete rivestito degli abiti sacerdotali andò a invitarli a cessare la danza e ad unirsi agli altri fedeli già entrati in chiesa. Quei ballerini dichiararono che non avrebbero smesso fino a che non fossero giunti alla fine della canzone con cui accompagnavano il ballo, ed il prete indignato intimò loro, in nome di Dio, di seguitare a ballare un anno intiero nel luogo ove si trovavano, ripetendo sempre la loro canzone! La forza di quella maledizione fu tale che i ballerini per un anno intiero continuarono la loro ronda e il loro canto, insensibili al freddo e al caldo, alla pioggia e alle tempeste, alla fame e alla sete. I loro capelli e le loro unghie crescevano, i loro vestiti si consumavano, ed essi sempre cantando, saltando, battendo i piedi giravano in tondo mentre la terra che calpestavano a poco a poco si scavava sotto i loro passi tanto che, in ultimo, già erano sprofondati fino alla cintola. Finalmente un anno dopo alla stessa ora della

notte di Natale le loro mani si separarono, e allora poterono entrare in chiesa ove giacquero stesi a terra, senza più far movimenti, tre giorni e tre notti. Dopo di che quei ballerini si dispersero pel mondo « affinchè col loro esempio testimoniassero a quali castighi si espongono coloro che trasgrediscono i precetti di Dio e non obbediscono ai suoi ministri ». Per molti anni i « ballerini maledetti », testimoni viventi dell'avvenimento meraviglioso, peregrinarono pel mondo, ospitati dovunque dai monasteri e dai pietosi cittadini, e varie curiose relazioni dei viaggi di alcuni di essi si trovano nelle cronache medioevali.

Molto probabilmente in questa leggenda, come in generale in tutte le leggende, vi è qualche fondamento di vero. Probabilmente si trattò in questo caso di una violenta nevrosi contagiosa, senza interruzione assai a lungo protrattasi, ma la cui durata venne molto esagerata. Tali convulsioni, le quali finiscono appunto in un collasso, sono assai facili a verificarsi nei concitati balli eseguiti da folle dominate da suggestioni mistiche, come tuttora si nota spesso in Oriente, e diventano quindi molto verosimili in un ballo eseguito da una folla medioevale di notte, in un cimitero.

CAPITOLO XXIII.

Il ballo nelle Chiese.

Che nel Medio Evo si tenessero persino nei luoghi sacri feste di ballo, le quali in talune occasioni degeneravano in veri bagordi, è cosa che non può essere negata. Si trattava di abusi che la Chiesa, come già ho mostrato, ha sempre condannati e che finì coll'estirpare, ma ho aggiunto altresì che la danza corretta e costumata, la danza che con nobile estetica assurge a espressione d'arte e di bellezza, non solamente fu dalla Chiesa accolta negli stessi tempii, ma fu ben anco incoraggiata e protetta, tanto che speciali danze sacre furono in uso dappertutto nelle chiese cattoliche fino a non molto tempo addietro, e in alcuni Paesi tale usanza non è ancora del tutto estinta.

Non è possibile constatare fino a qual punto i primi cristiani adottassero le danze come rito religioso, perchè soltanto in alcuni passi di Tertulliano, di S. Basilio e di S. Agostino è accen-

nato a qualche uso legittimo e appropriato di danzare in segno di divozione; certo è tuttavia, che tale uso dovette essere fino da quei primi tempi molto diffuso e tenace se tanto a lungo potè mantenersi attraverso i secoli.

Specialmente nella Spagna e nelle regioni dell'America colonizzate dagli Spagnuoli, le danze sacre furono dai vescovi più che altrove incoraggiate, essendo sempre stata la danza per la razza iberica il modo più naturale di esprimere il proprio temperamento e i proprî sentimenti. Havelock Ellis, in un suo studio *Bailes Españoles*, pubblicato nella rivista « España Moderna » (ottobre 1908), cercò, anzi di dimostrare che le danze spagnuole *bolero, fandango, zarabanda, jota aragonese, seguidilla*, ecc., sono tutte continuazioni delle antiche danze greche, delle quali hanno conservato i gesti delle braccia e delle mani, gli inchini della testa e del busto, e persino quelle nacchere di cui parlano Aristofane, Macrobio e Ateneo.

I balli spagnuoli, considerati sotto questo aspetto, recano grande luce sul costume e sul genio del popolo spagnuolo, pel quale sono qualche cosa di più di un semplice divertimento, e fanno parte del rituale solenne che informa la intiera sua vita. Il ballo, rimasto in Ispagna su per giù qual era al tempo della fenicia Gade, quando le danzatrici di Cadice (*gaditanae*) eb-

bero quella grande rinomanza che le fece preferire dai Romani sopra le danzatrici di ogni altro Paese, cosicchè le vollero sulle loro scene, ove danzavano anche allora con le *castañuelas*, ricordate da Marziale col nome di *betica crusmata*, il ballo è tuttora per gli Spagnuoli, come era pei Greci, essenzialmente « pantomimico ».

Questo carattere speciale della danza spagnuola fa sì che in essa si abbia la *imitacion de las palabras par los gestos y la expresion corporal de los sentimientos*, formando così l'unica danza che *abarca toda la escala de las pasiones humanas*, e non è quindi da stupire se gli spettatori, come precisamente avveniva nell'antica Grecia, sono costretti a prendervi anch'essi viva parte accompagnandola col battere delle palme delle mani e con grida eccitanti: « Olé! Olé! ». L'autore aggiunge che, se il ballo in Ispagna si è salvato dalle degenerazioni antiestetiche, spesso puranco indecenti che debbonsi deplorare un po' ovunque, questo dipende appunto dal temperamento speciale degli Spagnuoli, da una certa loro sensibilità estetica, dalla grande dignità e dal grande rispetto che hanno di se stessi, e dal profondo loro amore per il decoro e pel magnifico cerimoniale delle funzioni religiose. Per l'Havelock quindi, all'opposto di molti altri scrittori spagnuoli, è tutt'altro che offensiva l'espressione, facilmente adoperata dagli stranieri per desi-

gnare la Spagna, *el pais de las castañuelas.* Le nacchere, egli dice, ne sono appunto la caratteristica principale, tanto che lo Spagnuolo riesce ad esprimere con esse anche i più nobili sentimenti, non escluso neppure il suo grande patriottismo, e a questo proposito citando in una nota varî aneddoti relativi ad alcune tra le più celebri danzatrici spagnuole di attualità allora, come la Guerrero, la Otero, la Tortajada, assicura che queste nei Paesi stranieri pongono il massimo entusiasmo nell'arte loro quando la danza a suon di nacchere possono accompagnare col canto :

Patria mia, te adoro
y no te olvido un istante.

Con tutte queste premesse non ci può recar meraviglia ciò che lo stesso autore ci narra delle danze religiose conservatesi in Ispagna. Quando la *Gitanilla* di Cervantes giunge a Madrid, per prima cosa va nella chiesa di Santa Maria ad eseguirvi una danza in onore della Vergine. Una bolla di Papa Eugenio IV aveva nel 1439 autorizzata tale usanza, e i pellegrini di Monserrat ne approfittavano largamente cantando e danzando durante le loro veglie in quel celebre santuario della Madonna. Nel Cinquecento San Tommaso da Villanova, vescovo di Valenza, incoraggiò e fece rifiorire le danze religiose nelle cattedrali

di Valenza, di Siviglia e di Toledo, le quali danze rimasero in grande onore sino a tutto il sec. XVII; e ancora recentemente nella cattedrale di Siviglia, in certe solennità, e cioè nella ottava della *Purissima* e il giorno del *Corpus Domini*, nello spazio tra l'altar maggiore e il coro veniva eseguita, da giovani chierici in graziosi costumi del Quattrocento e muniti delle indispensabili nacchere, la danza detta *de sol seizes*, consistente *en varios movimientos sencillos, en linea ondulada y a paso de vals.*

Non saprei se anche il *paso de vals* possa dirsi una continuazione delle antiche danze greche, ma non posso tralasciare di osservare che il chiaro scrittore, insistendo sull'analogia delle danze spagnuole con quelle, ha tralasciato affatto di rilevare l'influenza che senza dubbio deve avere avuto sulle danze spagnuole la lunga dominazione araba. Sappiamo infatti che negli scorsi secoli, in talune cerimonie, i monaci spagnuoli eseguivano nelle chiese una danza sacra molto analoga a quella tuttora in uso presso i monaci maomettani, e sappiamo che nel 1495 il cardinale Ximenes, arcivescovo di Toledo, rimise in onore della sua diocesi certe antiche danze a modo arabo le quali erano state instituite fin dal secolo VII da Isidoro vescovo di Siviglia, e che si ballavano nella navata principale delle chiese.

Nel Messico il cristianesimo potè facilmente

esser accolto dagli Atzechi grazie appunto a danze dello stesso genere loro insegnate da missionari spagnuoli. Presso gli Atzechi, nota Arnold van Genepp, ne' suoi Saggi di etnografia *Religions, mœurs et légendes* (Paris, 1908, p. 93), non si poteva concepire alcuna forma di preghiera che non fosse espressa ballando; la danza, come già presso gli antichi Egiziani costituendo per essi parte essenziale del rito religioso. Ancora or non è molto, nella piccola città messicana di Perangaricutiro, in una chiesa ove è un Cristo ritenuto miracoloso, si eseguivano certe danze sacre dette *matachines*, ma anche queste danze sacre, per quanto spagnolesche, se dobbiamo giudicarle dalla minuta descrizione che ne fa il van Genepp, somigliavano assai più a quelle isteriche dei santoni maomettani che alle danze estetiche dell'antica Grecia. Il citato autore conclude: *Il n'est pas un marchand qui se risquerait à commencer sa journée sans avoir été faire son tour de la danse devant le Crucifix!*

Sebbene caduti in disuso da tempo più o meno lungo, i balli religiosi si ebbero in tutte le nazioni d'Europa.

Nel Portogallo vi era l'usanza, durante le processioni sacre, di innalzare alberi simili a quelli del maggio, chiamati *Mayos* ovvero *Arboles des Enamorados*, intorno ai quali la processione si arrestava per dare luogo al ballo, e di tale usanza

Ottavio Accoramboni, vescovo di Fossombrone, nella relazione del suo viaggio a Lisbona, cerca di fare l'apologia. In Francia troviamo un analogo ballo religioso nella sacra processione del « Corpus Domini » istituita in Aix, nel 1462, dal buon re Renato d'Angiò, conte di Provenza, il quale compose anche la musica di quel ballo. Ad esso prendevano parte, splendidamente abbigliate, le più nobili dame della città, e quella sacra processione, rinnovata in tutto il suo antico splendore, fu eseguita ancora una volta, nel 1805, in onore di Paolina Borghese, sorella di Napoleone. Il padre gesuita Menestrier, nel suo trattato *Des ballets anciens et modernes* (Paris, 1682), parla dei canonici che in varie cattedrali francesi, il giorno di Pasqua, dirigevano i cori dei fanciulli guidando le loro danze, e dice che i sacerdoti e i cittadini di Limoges, il giorno della festa di San Marcello, danzavano in giro nella chiesa dedicata a questo santo, cantando:

Sant Marciau, pregan per nous,
Et nous espingaren per vous.

(San Marcello, pregate per noi, e noi salteremo per voi).

In Olanda sono rimaste famose le danze con cui, nei dintorni di Maerstricht si celebravano una volta tutte le cerimonie religiose della vita umana — battesimo, cresima, matrimonio ed estrema unzione — nonchè le vestizioni delle mo-

nache e le prime messe dei sacerdoti. In Germania poi i balli religiosi ebbero larghissima diffusione. Un vescovo, proprietario di vaste terre sul Mar Baltico, volendo concederne una parte a certi contadini, ne concesse loro quante le loro famiglie avrebbero potuto circondarne tenendosi stretti per mano e ballando religiosamente in giro. Il parentado di quei contadini dovette essere ben numeroso, poichè il terreno da essi in tal guisa circondato fu talmente ampio che su di esso potè in seguito costruirsi una città, la quale in memoria della sua origine ebbe il nome di Danzica. Una curiosa processione danzante, che data da mille e duecento anni continuava pochi anni fa ad eseguirsi a Ehternach, nel Granducato del Lussemburgo, facendo accorrere ogni anno dai confinanti paesi, e persino dal Belgio e dalla Francia, grandi turbe di fedeli i quali, per voto fatto, debbono compiere il non breve itinerario della processione, detta *Springprocession*, sempre ballando una speciale danza piuttosto lenta che consiste in tre passi innanzi e due indietro, dopo i quali veniva eseguito un piccolo salto, donde il nome della processione, e quello di « santi saltanti » dato ai danzatori. Accanto a questi camminavano i salmodianti, fedeli di buona volontà, i quali alla lor volta non smettevano un istante un certo loro monotono ronzìo sulle quattro note di un'antichissima sequenza

che dice: « Adamo ha sette figlie e le vuol maritare; ha bisogno di trovare sette giovanotti... ». Il corteo che si svolgeva per un tratto di parecchi chilometri, era intramezzato dalle musiche di tutti i paesi circonvicini le quali, con la confusione di tutti gli strumenti e di tanti suoni, producevano uno *sconcerto* assolutamente meraviglioso! La processione era chiusa dal clero e dai vescovi in grande pompa, e quando finalmente essa giungeva alla chiesa di S. Willibrod, in onore del quale fin dal VII secolo venne istituita, i ballerini per compiere il voto dovevano ancora salire sempre ballando, i sessantaquattro gradini della ripida scala che conduce a quella chiesa, dovevano percorrerne ballando la navata, e fare ballando il giro del reliquiario del Santo. Dopo di che la processione si scioglieva e i ballerini cadevano esausti sull'erba dei vicini prati, soddisfatti dei seimila salti eseguiti e del voto compiuto. Chi non si sentiva di riuscire in tanta impresa, con un marco o due poteva far ballare un povero per lui!

Processioni sacre danzanti e balli religiosi nelle chiese furono molto in uso anche in Italia negli scorsi secoli. Nella basilica di Loreto, il 3 gennaio 1610, in occasione della beatificazione di S. Ignazio di Loiola, fu rappresentata addirittura una grande azione coreografica, e in molte chiese di borgate e di villaggi i balli sacri si pro-

trassero sino ai tempi moderni. A Fiorenzuola d'Arda, nel ducato di Parma, il giorno della festa di San Fiorenzo, la folla accorreva alla chiesa maggiore per assistere allo spettacolo del così detto *Ballo del Bifolco*. Doveva essere infatti uno spettacolo abbastanza curioso. Un giovane contadino, scelto tra i più belli, vestito con grande lusso e con nastri d'ogni colore alle ginocchia, alle spalle e intorno al capo, saliva sopra un'ampia tavola preparata in mezzo alla piazza del paese; la tavola veniva quindi portata da altri giovani entro la chiesa dinanzi all'altar maggiore, e su di essa il giovane prescelto eseguiva un balletto *ad libitum*, con relativo accompagnamento di tamburelle e campanelli, fra l'entusiasmo della popolazione. Il *Ballo del Bifolco* fu abolito l'anno 1704, per decreto del duca Francesco Farnese, non già perchè fosse ritenuto irriverente, ma a cagione delle gravi contese che avvenivano fra i giovani aspiranti all'onore di eseguire quel ballo, contese che spesso finivano con atti tutt'altro che religiosi.

INDICE